

TESIS DE DOCTORADO

**LA IMAGEN ESCULTÓRICA
DEL CRUCIFICADO EN LA
GALICIA DEL SIGLO XIV.
TIPOS, USOS Y SIGNIFICADOS**

Sara Carreño López

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL
PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS MEDIEVALES

SANTIAGO DE COMPOSTELA
2019





DECLARACIÓN DEL AUTOR DE LA TESIS

*La imagen escultórica del Crucificado en la Galicia del siglo XIV.
Tipos, usos y significados*

Dña. Sara Carreño López

Presento mi tesis, siguiendo el procedimiento adecuado al Reglamento, y declaro que:

- 1) La tesis abarca los resultados de la elaboración de mi trabajo.
- 2) En su caso, en la tesis se hace referencia a las colaboraciones que tuvo este trabajo.
- 3) La tesis es la versión definitiva presentada para su defensa y coincide con la versión enviada en formato electrónico.
- 4) Confirmo que la tesis no incurre en ningún tipo de plagio de otros autores ni de trabajos presentados por mí para la obtención de otros títulos.

En Santiago de Compostela, 11 de octubre de 2019

Fdo. Sara Carreño López





AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR / TUTOR DE LA TESIS

*La imagen escultórica del Crucificado en la Galicia del siglo XIV.
Tipos, usos y significados*

Dña. Marta Cendón Fernández
Dña. María Luz Ríos Rodríguez

INFORMAN:

Que la presente tesis, corresponde con el trabajo realizado por Dña. **Sara Carreño López** bajo mi dirección, y autorizo su presentación, considerando que reúne los requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC, y que como director de ésta no incurre en las causas de abstención establecidas en Ley 40/2015.

En Santiago de Compostela, 11 de octubre de 2019

Fdo. Marta Cendón Fernández

Fdo. María Luz Ríos Rodríguez



RESUMEN

Es en el siglo XIV cuando las imágenes escultóricas presentes en el territorio gallego comienzan a asimilar definitivamente los códigos visuales asociados al sistema representativo del gótico. Es, además, a partir de esta centuria cuando se produce una multiplicación en el número de piezas y tipologías producidas, así como una diversificación en los usos que les son asociados. Este trabajo tiene como finalidad el estudio de los tipos, las funciones y los significados que las imágenes escultóricas de Cristo crucificado tuvieron en la Galicia del siglo XIV, analizándose su papel dentro de la cultura visual y religiosa del momento. Se reflejará también hasta qué punto el caso gallego se adecua a las líneas generales presentes en los demás territorios del Occidente medieval. Esta aproximación a las imágenes no solo permitirá conocer cómo eran utilizadas o cómo podrían haber sido recibidas por los fieles-espectadores, sino que aportarán también una visión panorámica sobre las vivencias de aquellos que vivieron en la Galicia del siglo XIV.

Palabras clave: Escultura, Galicia bajomedieval, Cristo crucificado, Siglo XIV, Gótico.

RESUMO

É no século XIV cando as imaxes escultóricas presentes no territorio galego comezan a asimilar definitivamente os códigos visuais asociados ao sistema representativo do gótico. É, ademais, a partir desta centuria cando se produce unha multiplicación no número de pezas e tipoloxías producidas, así como unha diversificación nos usos que lles son asociados. Este traballo ten como finalidade o estudo dos tipos, das funcións e os significados que as imaxes escultóricas de Cristo crucificado tiveron na Galicia do século XIV, analizándose o seu papel dentro da cultura visual e relixiosa do momento. Reflectirase tamén ata que punto o caso galego se adecúa ás liñas xerais presentes nos demais territorios do Occidente medieval. Esta aproximación ás imaxes non só permitirá coñecer como eran utilizadas ou como poderían ser recibidas polos fieis-espectadores, senón que achegarán tamén unha visión panorámica sobre as vivencias daqueles que viviron na Galicia do século XIV.

Palabras chave: Escultura, Galicia baixomedieval, Cristo crucificado, Século XIV, Gótico.

ABSTRACT

It is in the 14th century when sculpture in the Galician territory definitely begin to assimilate the visual codes associated to the Gothic representational system. It is, moreover, from this century when a multiplication in both the number of pieces and typologies produced takes place,

as well as a diversification in the uses associated with them. The aim of this work is to study the types, functions and meanings that the sculptural images of the crucified Christ had in 14th century Galicia, and by doing so, analyse their role within the visual and religious culture of the time. It will also be reflected to which extent the Galician case conform to the general lines present in the other territories of the medieval West. This approach to images will not only allow us to know how they were used or how they could have been received by the faithful-viewers, but will also provide a panoramic view of the experiences of those who lived in Galicia in the 14th century.

Keywords: Sculpture, Late-medieval Galicia, Crucified Christ, 14th century, Gothic.



AGRADECIMIENTOS

No resulta sencillo condensar en unas líneas los agradecimientos a todas las personas que han formado parte de este proceso y que me han ayudado durante los años en los que se ha desarrollado esta investigación.

En primer lugar, no hay forma de agradecer lo suficiente toda su ayuda y apoyo a las directoras de esta tesis doctoral, las profesoras Marta Cendón Fernández y María Luz Ríos Rodríguez. Marta, gracias por “adoptarme académicamente” todos estos años, por tu inestimable apoyo y por no haberme dejado desistir, si esta tesis doctoral existe es gracias a ti. Mariluz, gracias por tu inmensa ayuda, cada día de correcciones se convertía en una conversación que me recordaba lo fascinante que es la Edad Media, incluso cuando el proceso de redacción hacía que me olvidase de ello. Gracias por todo vuestro trabajo mejorando esta tesis y enfrentándoos a mis “sí”, “pero sí”, “datado de” y los “referido” y “referenciado”.

Gracias a las compañeras y compañeros del grupo de investigación *Medievalismo: espacio, imagen y cultura*; muy especialmente a Dolores Barral – por su cariño y apoyo –, a Dolores Fraga – por toda su inmensa ayuda – y a David Chao – por cederme durante la redacción de este trabajo parte de su biblioteca personal y porque, debido a la proximidad de nuestros despachos, ha sufrido mis incontables preguntas a lo largo de los últimos años –.

Gracias al Programa de Doctorado en Estudios Medievales y a sus coordinadores a lo largo de este proceso, Mercedes Brea y Fernando López, quienes siempre han trabajado por hacernos este camino más fácil. Merecen una mención especial también mis acompañantes de trayecto, Carmen de Santiago, Luis Ibáñez, Estela Estévez, María Canedo y María Novoa – quién desde 2013 se ha convertido en mi “hermana académica” –. Espero que el futuro siga reuniéndonos. Un agradecimiento especial a Javier Castiñeiras y Mariña Bermúdez – mis guías en las sombras –, sus consejos, su apoyo y su ayuda a lo largo de este proceso han sido fundamentales. Sois de lo mejor que me llevo de esta experiencia.

Gracias también al Departamento de Historia del Arte de la USC, que me ha acogido los últimos tres años y me ha ofrecido la posibilidad de iniciarme en la docencia universitaria como contratada predoctoral de la Xunta de Galicia. Gracias especialmente a los profesores Ángel Sicart y Xosé Nogueira por acompañarme año tras año en el proceso de aprender a enseñar y por mostrarme siempre tanta comprensión. Gracias a mis alumnos y alumnas, ha sido un placer poder compartir todas esas horas de clase con vosotras.

Agradezco también al Warburg Institute de Londres y al Instituto de Estudos Medievais de Lisboa que me acogiesen durante mis estancias de investigación. Especiales agradecimientos a este último centro, por hacer que en todo momento me sintiese como “en casa”. Gracias a la profesora Adelaide Miranda por su amabilidad y su dirección; a la profesora Alicia Miguélez por su ayuda y sus valiosos consejos; y, finalmente, a Ricardo, por la alegría.

No podrían faltar en estas líneas mis camaradas del despacho 404, Ana Pérez y Santiago Rodríguez. Compartir las horas de trabajo con vosotras las hacía mejores, la investigación ya no es algo tan solitario. Paz Ferreiro – la acompañante secreta – gracias por todo lo que he aprendido de ti, tu cabeza es una caja inagotable de información. En general, a todas, gracias por las risas. Me alegro de haber vivido este periplo a través de la Historia del Arte a vuestro lado.

Gracias a quienes habéis formado parte de esto fuera de la *academia*.

En primer lugar, gracias a mis padres, Lupe y José Manuel, por convertirme en la persona que soy, por apoyarme siempre y por animarme a seguir el camino que quiero. A mi hermana Alba, gracias por ser siempre la compensación a mis manías – “el plan es que no hay plan” –, gracias por cuidarme al final de este proceso. Pero, sobre todo, os quiero agradecer que siempre hayáis creído en mi y que me lo hagáis ver cuando yo no soy capaz. Alba, ¡te debo una pizza!

Gracias a Silvia, Laura, Sara, Carmen, Paula y Mariña, sois los pilares que han sostenido esto en numerosísimas ocasiones. A Leti, por lo importante que has sido en este proceso. A Arancha, por cuidarme y por la alegría *maritrini*. A Harriet, por todo el asesoramiento con el inglés. A Raúl, por compartir conmigo parte del camino. A Alex, por nuestros *road trip* por Irlanda. A la familia Pflike-Choromanska, por el cariño.

Gracias también a Paula, Carmen, Berto, Laura P., Laura C., Aldara, Sandra, Carlos, Fabio, Almudena, Alicia, Marina, Marta, Isma, Gaetan, Hayley y las demás personas de las que ahora mismo me estaré olvidando. Todas habéis formado parte de esto en algún momento, todas habéis ayudado de alguna forma a que lo haya conseguido.

Gracias a cada persona que me ha dicho “tú puedes” o que ha intentado convencerme de que mi tesis tiene sentido en todos esos momentos en los que yo no se lo veía.

*A mi madre,
la persona más fuerte que conozco*





Índice

NOTAS PREVIAS.....	15
INTRODUCCIÓN.....	17
OBJETIVOS.....	17
DELIMITACIONES.....	18
METODOLOGÍA.....	20
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	25
PARTE I. MARCO INICIAL	29
1. CRISTO EN LA CRUZ. LA EVOLUCIÓN DE UNA IMAGEN.....	31
1.1. EL TRIUNFO. NACIMIENTO Y CONSOLIDACIÓN DE UNA IMAGEN.	32
1.2. EL SUFRIMIENTO. LAS NUEVAS DINÁMICAS VISUALES GÓTICAS.	39
1.3. EL RECHAZO AL CAMBIO. EL OBISPO LUCAS DE TUI Y LOS TRES CLAVOS.	49
2. ESCULTURAS DEL CRUCIFICADO EN LA GALICIA BAJOMEDIEVAL: VISIÓN GENERAL	61
PARTE II. IMÁGENES MÁS ALLÁ DEL ALTAR	79
3. IMÁGENES EN MOVIMIENTO (I): EL CASO DE LA METAIMAGEN OURENSANA	81
3.1. EL SEPULCRO DEL OBISPO DESCONOCIDO Y LA LITURGIA DE FUNERALES.	82
3.2. LOS CRUCIFIJOS OURENSANOS EN LA LITURGIA DE FUNERALES.....	97
3.3. FIGURANDO ESCULTURAS.....	100
3.4. LOS CRUCIFIJOS OURENSANOS Y LA CRUZ DE GAJOS.....	110
3.5. RECAPITULACIÓN.....	116
4. IMÁGENES EN MOVIMIENTO (II): LOS CRUCIFICADOS ARTICULADOS.....	119
4.1. LOS RITOS DRAMATIZADOS Y EL USO DE IMÁGENES.	121
4.1.1. <i>La ceremonia.</i>	123
4.1.2. <i>El uso de crucificados.</i>	126
4.2. IMÁGENES ARTICULADAS DE CRISTO CRUCIFICADO.	128
4.3. LOS SANTOS CRISTOS DE OURENSE Y FISTERRA.	134
4.3.1. <i>Nuevos materiales.</i>	139
4.3.2. <i>Imágenes milagrosas, imágenes vivientes.</i>	145
4.3.3. <i>El origen de los Santos Cristos.</i>	150
4.4. RECAPITULACIÓN.....	155
5. LOS CRUCEIROS. IMÁGENES RELIGIOSAS EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS	161
5.1. LA IMAGEN DE CRISTO CRUCIFICADO EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS.....	165
5.2. CRUCEIROS EN GALICIA: CRONOLOGÍAS, LOCALIZACIONES Y FUNCIONES.....	173
5.2.1. <i>Las cronologías: ¿cruceiros góticos?</i>	173
5.2.2. <i>Funciones y localizaciones.</i>	184
5.3. LOS CRUCEIROS DEL SIGLO XIV Y SUS PROGRAMAS VISUALES.	192
5.3.1. <i>Cruz de Melide.</i>	195
5.3.2. <i>Cruceiro de Neda.</i>	202
5.3.3. <i>Cruceiro de Fervenzas.</i>	209
5.3.4. <i>Cruceiro dos Santos.</i>	213
5.4. RECAPITULACIÓN.....	218

PARTE III. LAS IMÁGENES Y LA MUERTE	223
6. MUESTRAS DE FE Y ESPERANZA EN LA SALVACIÓN.....	225
6.1. LA MUERTE A FINALES DE LA EDAD MEDIA.....	225
6.2. LA IMAGEN DEL CRUCIFICADO EN MONUMENTOS FUNERARIOS.	230
7. EL CALVARIO EN LOS SEPULCROS GALLEGOS.....	237
7.1. EL SEPULCRO DE JUANA DE CASTRO.....	238
7.2. EL SEPULCRO DE FERNÁN CAO DE CORDIDO.	240
7.3. EL SEPULCRO DEL CLAUSTRO COMPOSTELANO: ¿UN EJEMPLAR DEL SIGLO XIV?	253
7.4. RECAPITULACIÓN.	263
8. IMÁGENES DE SALVACIÓN RETÓRICA. LOS DIFUNTOS COMO ORANTES ANTE EL CRUCIFICADO.....	273
8.1. ORANTES ANTE EL CRUCIFICADO.....	276
8.2. ORANTES EN LOS <i>CRUCEIROS</i> , UNA ESTRATEGIA COMUNICATIVA.....	300
8.3. RECAPITULACIÓN.	307
CONCLUSIONES.....	311
CONCLUSIONS	319
BIBLIOGRAFÍA.....	327
ILUSTRACIONES.....	397



NOTAS PREVIAS

Abreviaturas y siglas:

BNE: Biblioteca Nacional de España

BnF: Bibliothèque Nationale de France

GMH: *Gallaecia Monumenta Historica*

BCMO: *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*

ap.: apéndice

cap.: capítulo

ed.: editor/editora

p./pp.: página/páginas

s/n.: sin número, sin paginar

fig.: figura

lám.: lámina

fol.: folio

Notas a las ilustraciones:

A lo largo del texto se citarán imágenes de dos modos diferentes. Estas se diferencian del siguiente modo:

1. *Figuras (Fig.)*: Se trata de las imágenes que han sido incluidas al final del texto, por lo tanto, se encuentran directamente en el volumen impreso.
2. *Láminas (Lám.)*: Se trata de las imágenes que conforman los anexos. El documento con los anexos se encuentra en el CD adjunto al volumen impreso de la tesis doctoral.

Cuando las imágenes utilizadas no sean de autoría propia será indicado.



INTRODUCCIÓN

El título de esta tesis doctoral *La imagen escultórica del Crucificado en la Galicia del siglo XIV. Tipos, usos y significados* define el propósito de esta investigación. Las páginas que siguen tienen como objetivo estudiar las funciones y significados que pudieron tener en el siglo XIV las representaciones escultóricas de un tipo iconográfico muy específico: Cristo muerto en la cruz. Por consiguiente, a lo largo de este trabajo nos aproximaremos a la realidad visual, material y cultural de los siglos bajomedievales en Galicia, partiendo de una imagen que remite, de forma directa, al misterio central del cristianismo: Dios se hizo carne en la persona de Cristo para morir en la cruz, abriendo así la posibilidad de salvación para el ser humano.

En este apartado introductorio se presentan los elementos que definen y justifican la investigación. Por lo tanto, se exponen a continuación los objetivos propuestos, la temática objeto de estudio, las premisas de las que parte la selección de la muestra y la metodología empleada para su análisis.

Objetivos

Este trabajo nace de nuestro interés por el modo en el que funcionan las imágenes en general, y las medievales en particular. Así, esta propuesta es el resultado de la fascinación que nos despierta el hecho de que las imágenes son simultáneamente producto y generadoras de pensamiento y experiencias¹. De este modo, consideramos que el punto de partida de este trabajo es nuestra propia vivencia como individuos del siglo XXI, y, por tanto, como parte de un momento histórico que puede ser entendido indudablemente como una cultura de lo visual, de la imagen. En un solo día cualquiera de nosotros tendremos acceso a más imágenes que una persona del siglo XIV en toda su vida². Desde esta experiencia actual, que condiciona nuestro entendimiento de los medios de representación, nos aproximamos en este trabajo a las

¹ Un modo de pensar o un sistema de creencias determinado es traducido en imágenes, a la vez que las propias imágenes son parte activa en la configuración de ese determinado modo de pensar o de ese sistema de creencias.

² En la actualidad contamos con numerosos medios de difusión y reproducción de imágenes que conllevan una presencia sin precedentes de estas en la vida diaria de las personas. Sin profundizar en el impacto que supusieron la fotografía o la televisión para la recepción de imágenes, consideramos un ejemplo ilustrador el entorno en el que se desarrolló la presente investigación. Levantando la mirada de la pantalla en la que escribimos estas palabras tenemos acceso a innumerables imágenes que inundan el espacio que nos rodea, plagado de *memorabilia* que los contratados predoctorales de Historia del Arte han ido coleccionando en el despacho 404 de la Facultad de Filosofía. Todo ello sin, ni siquiera, haber entrado en el infinito *scroll down* que caracteriza la recepción de imágenes de nuestras generaciones.

producciones visuales de aquel otro momento histórico que fue considerado por la historiografía del arte como parte de otra “revolución” de lo visual: la Baja Edad Media.

El objeto de estudio de esta investigación es la imagen de Cristo crucificado, por lo tanto, una imagen que sintetiza la esperanza de los fieles en la posible salvación eterna³. Su punto de partida son una serie de preguntas – unas más generales, otras más específicas – que nos hacemos en torno a la imagen y a las que intentamos dar respuesta: ¿cómo funciona la imagen medieval?, ¿qué impacto pueden producir las imágenes en quienes las contemplan?, ¿existen diferencias entre los usos y significados de la imagen dependiendo de los medios en los que es representada?, ¿cuáles son las finalidades específicas de ciertas estrategias figurativas?, ¿se adapta la escultura gallega a unas corrientes comunes que rigen de un modo general el Occidente europeo?, ¿en qué tipo de producciones se utiliza la imagen del Crucificado?, ¿cómo se crean los programas visuales vinculados a la muerte y al futuro escatológico del ser humano?, ¿cómo se configuran estos programas, cómo funcionan y qué significados tuvieron?

La finalidad principal será analizar el papel de las imágenes escultóricas del Crucificado dentro de la cultura religiosa de la Galicia bajomedieval. Para ello, nos aproximamos a estos objetos teniendo en cuenta sus usos y significados. Esta perspectiva nos llevará a reflexionar también, de un modo más amplio, sobre la imagen bajomedieval, teniendo en cuenta diversos aspectos que condicionaron su existencia, como su función en los ritos litúrgicos, los materiales elegidos para su configuración, sus vínculos con los espacios circundantes o las relaciones con sus espectadores.

Como planteábamos en las preguntas iniciales, se pretende también comprobar en qué medida Galicia se ajusta a las realidades presentes en otros territorios del Occidente medieval, partiendo *a priori* de la idea de que los reinos medievales presentan – hasta cierto punto – un carácter bastante homogéneo, pues se enmarcan en un sistema religioso común. En cualquier caso, dicha homogeneidad se conforma, como no podría ser de otra manera, a través de una diversidad de realidades materiales y, podría incluso decirse, sensibilidades múltiples.

Delimitaciones

La inabarcable amplitud del objeto de estudio propuesto ha obligado a restringir el *corpus* a través de una serie de delimitaciones, que, aunque puedan resultar rígidas y artificiales – pues distorsionan la realidad pasada – resultan imprescindibles. Se ha enmarcado el objeto de estudio a través de las siguientes acotaciones: territorial (Galicia), tipológica y material (la producción

³ La elección de esta temática se ajusta también a la realidad religiosa bajomedieval. Se produce entonces un giro en la consideración de Cristo, más centrada en su lado humano y no únicamente en su esencia divina. Por consiguiente, se origina un aumento de las devociones cristológicas y de la producción de imágenes de Cristo en la cruz. En cualquier caso, debe partirse de la premisa de que el Crucificado y la Virgen con el Niño son los tipos iconográficos más habituales de la producción escultórica medieval, tanto desde un punto de vista cuantitativo como en la variedad de medios en los que se representan.

escultórica en piedra y madera), cronológica (el siglo XIV) e iconográfica (la imagen de Cristo crucificado). Esta elección se basa en la ausencia de un trabajo monográfico de este tipo dentro de la historiografía del arte gallega, así como en razones puramente prácticas, como la facilidad de acceso a las piezas conservadas.

La primera delimitación establecida ha sido la territorial. Resulta cuanto menos complejo – especialmente partiendo de una formación especialmente enfocada en la Historia del Arte – la aproximación a las realidades territoriales pasadas. Dentro de los estudios históricos, especialmente en el caso de los que se centran en un pasado lejano, resulta problemático el establecimiento de una delimitación territorial pues existe el peligro de extrapolar las concepciones contemporáneas del espacio a la realidad medieval.

A lo largo del texto nos referiremos al marco elegido como Galicia, territorio gallego o, incluso, producción escultórica gallega (aún cuando esta última expresión pueda resultar especialmente problemática). Esta delimitación, a pesar de su proximidad con la actual demarcación político-territorial de la Comunidad Autónoma de Galicia, responde también a la existencia de una entidad territorial con unos límites similares durante los siglos medievales: el reino de Galicia, enmarcado desde 1230 en la Corona de Castilla.

En cuanto a la elección tipológica y material, el estudio se centra en las piezas escultóricas, tanto en piedra como en madera. Así, quedan fuera del *corpus* las piezas llevadas a cabo en otros materiales o técnicas, como la pintura, la orfebrería, la miniatura o la eboraria. La preferencia por la escultura se fundamenta en la diferencia cuantitativa de vestigios conservados si se compara con otros materiales – a excepción de la orfebrería –, y en la diversidad de usos y configuraciones que presenta. Es decir, la escultura nos permite aproximarnos al uso de la imagen desde diferentes perspectivas, pues ofrece la posibilidad de examinar múltiples contextos espaciales, tipos de piezas o técnicas.

Finalmente, se estableció una limitación cronológica que fijó el marco temporal en el siglo XIV, correspondiéndose con el periodo bajomedieval, y lo que para la Historia del Arte sería el gótico⁴. Somos conscientes de que la concreción de un marco cronológico que abarque de 1300 a 1400 resulta completamente ajeno a la realidad histórica a la que intentamos aproximarnos, pues las funciones de la imagen no varían con el paso del siglo XIV al XV⁵. Sin embargo, esta acotación resulta indispensable para poder limitar y reducir la muestra a investigar.

⁴ Con respecto al término “gótico” – que nace como un estilo, pero pronto se convierte en la denominación de un periodo – consideramos que resulta extremadamente artificial. Es imposible abarcar todas las manifestaciones de un área geográfica bajo una serie de cuestiones comunes, pues la realidad no sería tan sencilla. Sin embargo, recurrimos a lo largo de este trabajo al término “gótico” por su utilidad como instrumento a través del que poder aproximarse al pasado.

⁵ Resultan elocuentes las palabras de Moralejo al referirse a los estilos: «En principio, ya es sospechoso que todas ellas se establezcan en números redondos, como atraídas por una suerte de magia pitagórica o versión científica del milenarismo. Pero este posible vicio es heredado de otras formas tradicionales de medir el tiempo, y en él han caído igualmente los estilos históricos al ponerse de acuerdo en cambiar con los siglos». Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación* (Madrid, 2004), p. 149.

Nuestra elección viene determinada por una serie de razones fundamentales. En primer lugar, porque se trata de un contexto en el que tienen lugar grandes cambios sociales, políticos y religiosos. En lo relativo a la imagen en Galicia, es en esta centuria cuando las producciones visuales asimilan, de manera definitiva, las soluciones que se asocian al sistema representativo gótico, que tienen un impacto en el modo de representar a Cristo crucificado. Además, en este siglo, junto a los cambios que tienen lugar en las características formales y estéticas de la imagen, se producen cambios a otros niveles, por ejemplo, aumenta el número de piezas fabricadas y se diversifican las tipologías en las representaciones del Crucificado. Finalmente, cabe destacar que en el caso específico de Galicia, siguiendo a Moralejo Álvarez, es precisamente a partir del 1300 cuando se produce una revitalización de la labor escultórica, que había sufrido un estancamiento durante las décadas anteriores⁶.

En definitiva, hemos decidido centrar este trabajo en el estudio de la imagen de Cristo crucificado en el siglo XIV porque dicha centuria supone el culmen de una serie de cambios que luego se mantendrán durante los siglos posteriores, tanto a nivel iconográfico como en el tipo de esculturas creadas.

En cualquier caso, aunque se hayan establecido estas delimitaciones, a lo largo de este trabajo esas fronteras serán traspasadas en numerosas ocasiones. De este modo, serán constantes las referencias a otras realidades territoriales y culturales, pues, aunque el objeto de estudio venga delimitado por una acotación en gran medida “local”, el análisis de la muestra se enmarca en unas dinámicas “globales”. Asimismo, si bien el análisis se centra en producciones del siglo XIV, se hará referencia a piezas de otras cronologías, que resultan de utilidad para el completo entendimiento de las obras a estudiar. Finalmente, aunque la investigación se centra en piezas escultóricas, consideramos que no puede establecerse una separación radical entre las diversas manifestaciones artísticas, por lo que recurriremos a otro tipo de piezas que permitan, a través de análisis comparativos, entender mejor los objetos conservados en Galicia.

Metodología

Para desarrollar este trabajo se siguieron una serie de tareas cuya explicación sucesiva reflejará un proceso mucho más ordenado y lineal de lo que realmente resultó durante su realización. El método de estudio se divide en tres grandes partes: la lectura crítica de la

⁶ Afirma Moralejo que el hecho de que durante el siglo XIII no se afiance el estilo gótico en Galicia (que se encontraba presente ya durante las primeras décadas de esa centuria en la Catedral de Tui) «no se debe, como se ha dicho muchas veces, a la pervivencia de la tradición regional; la relación entre uno y otro hecho es en realidad la de coefectos de la inasistencia de condiciones económicas y políticas más propicias». Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, Tesis doctoral (Santiago de Compostela, 1975) pp. 477, 516-518; Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, “Escultura gótica en Galicia, 1200-1350”, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, I (Santiago de Compostela, 2004), p. 77 (para la cita); véase también: Xosé Carlos VALLE PÉREZ, “De la Gallaecia antigua a la Galicia moderna: la piedra como marco, como soporte y como ornato durante la Edad Media (siglos IV al XVI)”, *Gallaecia Petrea* (Santiago de Compostela, 2012), pp. 336-337.

bibliografía fundamental y de fuentes históricas, el trabajo de campo y la visita a las piezas, y, finalmente, el propio análisis histórico artístico de las obras y la plasmación de los resultados.

De este modo, el primer paso que seguimos fue la consulta bibliográfica. Esta tenía tres finalidades básicas: primero, la localización de las piezas conservadas que nos permitiese constituir una muestra de estudio; segundo, la familiarización con aspectos específicos del código visual bajomedieval y de las condiciones sociales, políticas, teológicas y culturales en general; finalmente, la lectura de historiografía a través de la que conocer las tendencias desarrolladas en las últimas décadas dentro de la Historia del Arte, destacando especialmente nuestra aproximación a los Estudios Culturales⁷.

Las lecturas realizadas comenzaron, por tanto, combinando trabajos locales centrados en la producción gallega con estudios más amplios sobre la cultura visual medieval. Además de trabajos enfocados en el campo específico de la Historia del Arte, también se consultaron estudios centrados en la espiritualidad religiosa medieval o en aspectos sociales y culturales del momento, destacando especialmente los que abordan los cambios que se producen en la consideración de la muerte al final de la Edad Media.

Se ha trabajado también con ediciones de fuentes históricas medievales. Así, hemos accedido, por un lado, a las traducciones al español – o al inglés – de obras como las *Meditationes Vitae Christi* de Pseudo-Buenaventura, las *Revelaciones* de Brígida de Suecia, el *Rationale Divinorum Officiorum* de Guillermo Durando, la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia o el *De Altera Vita* de Lucas de Tui, entre otros. Además, se ha utilizado también documentación medieval gallega, generalmente testamentos, que han enriquecido la aproximación a las piezas. Recurrimos también a fuentes elaboradas a partir del siglo XVI, como diarios de viaje, inventarios, descripciones u otros textos, entre los que cabe destacar el *Viage* de Ambrosio de Morales o el *Nobiliario* de Baltasar Porreño. Finalmente, resultó fundamental la consulta de la *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela* de Antonio López Ferreiro (1898-1909).

Para la localización de piezas, además de los trabajos académicos de diversos investigadores, resultaron esenciales obras como los catálogos monumentales y artísticos de las distintas provincias gallegas (1908-1915), el *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia* de Ángel del Castillo (1972) o los catálogos de exposiciones como *Galicia no tempo*

⁷ La labor bibliográfica fue llevada a cabo en diversos centros a lo largo de los últimos años. Hemos trabajado con los fondos de diversas bibliotecas de la propia Universidade de Santiago de Compostela, entre ellas, la Biblioteca Xeral o las bibliotecas de las facultades de Xeografía e Historia, Filoloxía o Filosofía. Ha resultado fundamental también el sistema de préstamo interbibliotecario de la universidad, que nos ha permitido la consulta de trabajos que se encuentran en otras instituciones europeas. Además, se ha trabajado con los recursos disponibles en otras bibliotecas a las que pudimos acceder durante las estancias de investigación realizadas en 2015 y 2017, destacando los fondos del Warburg Institute de la University of London, de la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de la Universidade Nova de Lisboa, de la Biblioteca de Arte de la Fundação Calouste Gulbenkian o de la biblioteca de la Queen's University Belfast.

(1992), *Gallaecia Fulget* (1995), *Camiño de Paz. Mane nobiscum domine* (2005) o *Gallaecia Petrea* (2012).

Con las piezas localizadas se creó una base de datos en la que fueron introducidas todas aquellas que podían ser enmarcadas entre los siglos XIII y XV⁸. A continuación, aplicando las delimitaciones establecidas, se centró el estudio en las piezas del siglo XIV. Estas obras fueron el objeto de las visitas realizadas durante el trabajo de campo⁹, que permitió poder conocer y estudiar las piezas en persona, además de realizar el fotografiado de las mismas¹⁰.

El resultado de la búsqueda y selección de piezas nos aportó una muestra heterogénea en la que se enmarcan esculturas de diversas tipologías: tallas en madera, varios relieves pétreos, cruces de piedra exentas o sarcófagos. Al tratarse de tipos de imagen diferentes fue necesario aproximarse a ellas de distintos modos. No nos limitaremos a llevar a cabo un estudio desde el punto de vista formal o estilístico – al que recurriremos cuando sea necesario –, ni nos dedicaremos únicamente al estudio iconográfico, que será realizado cuando la naturaleza de la pieza lo permita. La pretensión de esta investigación es la de tratar aspectos relativos a las funciones y recepción de la imagen, centrándonos en una serie de aspectos específicos – como el espacio o el material – que nos permitan construir un relato sobre la cultura religiosa de la época y el papel que estos objetos tuvieron en ella.

La estructuración de esta tesis doctoral no ha sido una tarea sencilla, ni el resultado final responde a la concepción original del proyecto. Tal y como sucede – creemos – en todos los trabajos de investigación, resulta imposible seguir una línea recta que nos lleve del punto inicial propuesto al producto final que resulta tras los años de estudio. Así, tras múltiples vueltas y propuestas, hemos optado por una estructura que nace como resultado de considerar diversos aspectos como los espacios donde se enmarcan las piezas, los medios en los que se figuran, la finalidad para la que habrían sido destinadas, los usos alternativos que podrían haber tenido y, finalmente, qué significarían o cómo podrían ser recibidas por los fieles/espectadores. Estos planteamientos nos llevaron a establecer tres bloques que fueron naciendo y evolucionando orgánicamente a medida que trabajábamos con las piezas. A su vez, estos se dividen en diversos capítulos que tratan temáticas específicas. Los tres bloques son: *Marco inicial*, *Imágenes más allá del altar* y *Las imágenes y la muerte*.

El primer bloque, unificado bajo el título *Marco Inicial*, se divide en dos capítulos. El primero se destina a plantear una síntesis de la evolución de la imagen de Cristo crucificado.

⁸ Somos conscientes de que posiblemente existan más piezas que las que hemos localizado durante el desarrollo de este trabajo. En cualquier caso, la finalidad de esta tesis doctoral no era la creación de un catálogo exhaustivo, sino el análisis de una muestra significativa.

⁹ Cabe destacar el importante papel que, en este sentido, tuvieron los viajes al patrimonio medieval gallego organizados por la *Rede de Estudos Medievais Interdisciplinares*. Estos, además de facilitar la visita a muchas de las piezas, también aportaron una importante profundización en el conocimiento de la realidad cultural y artística de la Galicia medieval más allá del objeto de estudio de esta tesis.

¹⁰ Quisiéramos agradecer a todos los párrocos y sacristanes de las iglesias que visitamos su amabilidad a la hora de permitirnos ver y fotografiar las piezas. Gracias también a los distintos museos e instituciones que nos han permitido realizar esta labor con las piezas que conservan.

Para ello, se tratarán, en primer lugar, la configuración y las transformaciones de este tipo iconográfico a nivel europeo desde sus orígenes hasta finales de la Edad Media. El segundo capítulo, recogerá los cambios que experimenta esta imagen en el caso específico de Galicia entre los siglos XIII y XV y se aludirá a las principales tipologías conservadas en este territorio. Esta aproximación general al Crucificado establecerá una base sobre la que encuadrar posteriormente los casos específicos de estudio. Este punto de partida para el análisis no se planteará solo desde lo visual, sino también funcional. Así, partiendo de las piezas conservadas en Galicia, y tras comprobar que una gran parte de ellas son tallas en madera de tamaño monumental, se tratará el uso de las esculturas en los altares, entendido este como un uso habitual, a partir del que posteriormente iremos presentando la diversificación de funciones que se genera la Baja Edad Media.

El segundo bloque, *Imágenes más allá del altar*, supone la continuación a esa primera referencia a la función de las piezas gallegas. Este bloque tiene como elemento vertebrador la presencia de imágenes más allá de su localización en los altares, mostrando como las funciones asociadas a las piezas llevaron a que estas abandonasen temporal o permanentemente sus emplazamientos habituales. Para ello se han planteado tres capítulos que se aproximan de manera independiente a tres realidades.

El primero se centra en el desplazamiento de imágenes del Crucificado como parte de la liturgia, a través del caso específico de la liturgia de funerales. De este modo, se remitirá a la presencia de imágenes en procesiones y en otros puntos de la liturgia de difuntos mediante el estudio de una pieza en particular: el sepulcro del “obispo desconocido” de la Catedral de Ourense. El análisis de este monumento nos llevará a reflexionar sobre la representación de imágenes dentro de otras imágenes y sobre como las plasmaciones visuales pueden constituir fuentes históricas que aportan información sobre los usos de los objetos.

El siguiente capítulo se centra en el empleo de esculturas durante las puestas en escena “teatrales” y el modo en el que la adaptación a estos usos llevó a que las esculturas incluyesen nuevos mecanismos que facilitasen su movimiento. Para ello se tratará la existencia en Galicia de crucificados con sistemas de articulación que serían utilizados en liturgias teatralizadas. Asimismo, una parte de este capítulo se dedicará al estudio específico de dos casos singulares, los Santos Cristos de Ourense y Fisterra, excelentes ejemplos de nuevas técnicas y materiales que comienzan a ser introducidos en la producción escultórica. Estas dos obras nos llevarán también a remitir brevemente a la idea de “imágenes vivas” y a como fue habitual para la cultura bajomedieval que las imágenes fuesen asociadas a capacidades de animación, así como a otras leyendas.

El último de estos tres capítulos se dedicará al estudio de los *cruceiros*, cruces de piedra que a partir del siglo XIV comenzaron a disponerse en los espacios exteriores – como plazas o caminos – convirtiéndose en nuevos elementos sacralizadores del paisaje medieval. Además de estudiar cuáles habrían sido sus funciones y posibles ubicaciones, se tratarán cuatro casos que consideramos del siglo XIV, llevando a cabo un análisis iconográfico de sus programas

visuales. Dicha aproximación nos permitirá vincular este tipo de monumentos con la consideración bajomedieval de la muerte y con el miedo ante una posible condena en el más allá.

Por último, el tercer bloque, *Las imágenes y la muerte*, se encuentra destinado al estudio de piezas que pertenecieron a ámbitos funerarios. Nuevamente, este apartado se organiza a través de tres capítulos. El primero supone una profundización en aspectos que habrían sido esbozados ya al hablar de los *cruceiros*, pues pretende realizar una breve síntesis de los cambios que tuvieron lugar en la consideración bajomedieval de la muerte y en cómo sería el paso al más allá. El segundo tratará la figuración del Crucificado en los sepulcros, reparando en la particularidad que supone Galicia, donde resultan escasos los ejemplares en los que se incluye la imagen del Crucificado. Finalmente, el tercer capítulo se aproxima a la representación de figuras orantes como parte del calvario, para lo que se han planteado dos apartados: uno tratará esta configuración visual entendiéndola como una muestra de esperanza y como una anticipación retórica de la salvación futura del donante; el otro apartado mostrará de que manera estas figuras podrían funcionar como elementos puente entre la realidad del fiel y la realidad representativa, a la vez que funcionarían como estrategias comunicativas destinadas a crear una respuesta activa en el espectador.

El propio objeto de estudio de esta investigación, compuesto por piezas de tipologías dispares y con diversos usos, nos ha llevado a aproximarnos a las obras de diferentes modos. A lo largo del trabajo serán aplicadas múltiples perspectivas y metodologías, que abarcarán los estudios iconográficos, los planteamientos formalistas, las vinculaciones entre imagen y liturgia, el papel social de la imagen o sus posibles recepciones. En definitiva, las cualidades particulares de las piezas nos obligan a tomar diferentes modos de aproximación para interpretarlas.

En las próximas páginas intentaremos dar respuesta a nuestras preguntas, a la vez que confeccionamos un relato que muestre de que forma estas esculturas eran utilizadas dentro del sistema religioso bajomedieval. Somos conscientes de la complejidad de esta tarea, pues nos hemos encontrado con numerosas problemáticas y limitaciones a la hora de intentar aproximarnos a las piezas. En primer lugar, cabe destacar que la mayor parte de las esculturas que conforman la muestra de estudio han sido desplazadas de sus localizaciones originales a lo largo de los siglos. Esto, unido a la carencia de fuentes textuales en la mayor parte de los casos, conlleva que muchos aspectos – como cuáles habrían sido sus funciones originales o cuáles podrían haber sido sus relaciones con el espacio circundante – solo puedan ser reconstruidos a través de análisis comparativos. Para ello se han tenido en cuenta, fundamentalmente, obras conservadas en otros territorios y otro tipo de piezas, como objetos de orfebrería, miniaturas o pinturas.

Otro problema es el estado de conservación de algunas piezas, ya sea por su desgaste, porque se encuentran fragmentadas o porque hayan sido intervenidas en los siglos posteriores, modificando su aspecto original. Además, una parte importante de las piezas que habrían

existido han desaparecido, por lo que nuestra reconstrucción del pasado parte de una realidad fragmentada. En algunos casos conocemos su existencia a través de referencias documentales – ya sean medievales o posteriores –, fotografías, dibujos o catálogos llevados a cabo entre los siglos XIX y XX.

Finalmente, cabe destacar la dificultad que supone aproximarse a cómo sería la realidad de los fieles medievales. En primer lugar, resulta fundamental partir de la premisa de que no existe un único espectador, sino que la audiencia es heterogénea. Esta se conforma por una diversidad de individuos cuya experiencia y cosmovisión se ve condicionada por múltiples aspectos, como la “clase”, el género o su procedencia, pues no es lo mismo vivir en las ciudades de A Coruña o en la apostólica Compostela que en una pequeña aldea en el interior de Lugo. Esta realidad constituye una de las grandes limitaciones de nuestro trabajo, pues caemos fácilmente en una inercia generalizadora que supone recepciones generales o comunes¹¹.

Estado de la cuestión

Resulta complejo realizar un estado de la cuestión sobre los estudios que han abordado las imágenes de Cristo crucificado. En el caso específico de nuestro trabajo, la diversidad de las piezas que trataremos complica todavía más esta labor, pues pueden enmarcarse dentro de las diferentes categorías que la Historia del Arte ha tendido a tratar de manera independiente, como puede ser el caso del “arte funerario”, la “imagen devocional”, etc. Consideramos conveniente plantear diferentes estados de la cuestión dependiendo de las piezas o las temáticas a tratar, por lo que intentaremos aportarlas a medida que avance el trabajo. En cualquier caso, cabe remitir de modo general a algunas contribuciones.

En primer lugar, aunque existen distintas monografías dedicadas al estudio de la cruz, la crucifixión o el Crucificado, gran parte de las referencias a estas piezas se encuentran formando parte de otros estudios más amplios, pues es inevitable acabar refiriéndose a la imagen más importante del cristianismo.

Son numerosos los trabajos de ámbito internacional en los que se ha abordado de alguna forma esta temática. En un primer momento se realizaron fundamentalmente estudios formales e iconográficos que plantearon la evolución del tipo iconográfico a lo largo de la Edad Media o en los que se analizaban los elementos de la imagen en relación con textos y contextos. Destaca en este sentido el trabajo de Paul Thoby, *Le crucifix des origines au Concile de Trente. Étude iconographique* (1959), por constituir el primer gran estudio de este tipo, en el que se plantea la evolución de las características formales a través de una estructura en marcos

¹¹ «No single, fixed readings is provoked by an image, no matter how straightforward or explicit the image may seen. Many elements contribute to the meaning of image: the style, material, color, size, composition, placement, and context all render apparently similar objects radically different in impact. Probably the most important factor of all is the audience – the one aspect of a medieval artwork that is most difficult for modern scholars to reconstruct». Sarah LIPTON, “Images in the World: Reading the Crucifixion”, *Medieval Christianity in Practice* (Princeton-Oxford, 2009), p. 185.

cronológicos. Junto a este trabajo, cabe remitir también a los estudios sobre iconografía de Emile Mâle, Louis Réau o Gertrud Schiller, quienes plantean también una aproximación a la evolución de esta imagen.

En una línea similar a este planteamiento evolutivo se encuentra la clasificación por tipos llevada a cabo por Clementina Julia Ara Gil en *Escultura gótica en Valladolid y su provincia* (1977). En él establece un total de seis tipos de imágenes del Crucificado, asociando determinadas características formales a un marco cronológico concreto. Otros autores que han abordado esta temática en la península han sido Manuel Jesús Carrasco Terriza, en *La escultura del Crucificado en la Tierra Llana de Huelva* (2000) o Ángela Franco Mata, quien estudió las conexiones formales entre las piezas conservadas en España y los demás territorios del Occidente europeo. Todos estos trabajos se centraban especialmente en las tallas de madera, dejando fuera las imágenes del Crucificado presentes en otros medios. A este respecto, cabe remitir a los estudio de Joaquín Yarza Luaces, “Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XIII” (1973), y Joan Sureda “Tipología de la Crucifixión en la pintura protogótica catalana” (1981).

A partir de estos primeros planteamientos más generalistas, se desarrollaron estudios especializados centrados en cronologías, tipologías o aspectos concretos de la imagen. Resultaría inabarcable remitir a toda la producción científica sobre esta temática, pero pueden destacarse las contribuciones de Rosa Alcoy, Michele Bacci, Gerard Cames, Celia Chazelle, Elizabeth Coatsworth, Rachel Fulton, Martin Hengel, Christopher Irvine, Robin M. Jensen, Kamil Kopania, Sarah Lipton, John R. Martin, Felicity Harley McGowan, María Luisa Melero Moneo, Mercedes Pérez Vidal, Jennifer Ní Ghrádaigh, Joana Ramoa Melo, Barbara C. Raw, Daniel Russo, Evelyn Sandberg-Vavalà, Marie-Christine Sepière, Achim Timmerman, Carla Varela Fernandes, Richard Viladesau o Keshman Wasserman.

En Galicia, el único estudio hasta el momento que ha abordado las imágenes del Crucificado de un modo conjunto ha sido la aportación de Carmen Manso Porto en el tomo IX de la colección *Galicia.Arte* (1993). La autora establece la evolución de esta imagen en la escultura conservada en Galicia y propone la cronología de muchas de las piezas. En cualquier caso, esta aproximación general tiene en cuenta únicamente las tallas en madera, que va ordenando de modo lineal a través de los siglos XIII al XV, aportando únicamente una breve descripción formal de algunas obras. El resto de los trabajos en los que se ha tratado esta temática son estudios publicados como artículos de revistas, capítulos de libros o actas de congresos. En ellos, o bien se estudia una imagen monográficamente o, simplemente se remite a ellas parcialmente dentro de un estudio dedicado a otra materia. Debe tenerse en cuenta que no todas las piezas han recibido la misma atención, pues las obras más excepcionales cuentan con una mayor bibliografía especializada, mientras que para otros casos es prácticamente inexistente.

Para el caso gallego cabe destacar el trabajo de autores como M^a Dolores Barral Rivadulla, Marta Cendón Fernández, David Chao Castro, Begoña Fernández Rodríguez, M^a Dolores Fraga

Sampedro, Miguel Ángel González García, Carmen Manso Porto, Rocío Sánchez Ameijeiras, Francisco Singul, Xosé Carlos Valle Pérez o Ramón Yzquierdo Perrín.

Finalmente, nos gustaría dejar constancia de que muchos de los temas a los que se aludirá a lo largo de las siguientes páginas han sido ampliamente estudiados, dando como resultado una inabarcable producción científica. Hemos intentado, en la mayor parte de los casos, aportar una síntesis de dichas cuestiones, conformadas generalmente por referencias a ejemplos paradigmáticos o a bibliografía relevante. Con esto no buscamos excusarnos por las ausencias, sino incidir en el hecho de que somos conscientes de que nos estamos aproximando a una realidad muy compleja sobre la que innumerables autores han reflexionado antes que nosotras. Lo que aquí aportamos es una breve aproximación a una realidad que apenas hemos conseguido esbozar.





PARTE I

MARCO INICIAL

Esta primera parte está dedicada a cubrir dos objetivos fundamentales que se corresponden con los dos capítulos que la conforman. El primero, compone una síntesis de la evolución de la imagen de Cristo crucificado a lo largo de los siglos medievales. Aunque el objetivo de esta tesis no es establecer un estudio pormenorizado de este tipo iconográfico, consideramos que hacer una breve referencia a cómo esta imagen era plasmada con anterioridad al siglo XIV resulta útil para poder evidenciar hasta qué punto los cambios presentes en las piezas de esta centuria suponen una ruptura con respecto a sus precedentes. Este primer capítulo finaliza aludiendo a las resistencias que se generaron ante la introducción de cambios en las imágenes, para lo que se estudiará un fragmento de la obra *De altera uita* de Lucas de Tui.

En el segundo capítulo se hace referencia a las piezas del Crucificado conservadas en Galicia. Primero llevaremos a cabo una aproximación general a las características formales de las esculturas producidas entre los siglos XIII y XV, dedicando una especial atención a las obras del siglo XIV. Finalmente, se planteará una visión general de las piezas conservadas, mostrando como un gran porcentaje de ellas son tallas en madera de tamaño natural. Aludiremos a como este tipo de esculturas se encontrarían generalmente dispuestas en el espacio del altar, entroncando con una serie de funciones litúrgicas, cultuales y devocionales. Por lo tanto, trataremos en este capítulo el que fue el uso más habitual para este tipo de piezas, creando un punto de partida para las dos siguientes partes de la tesis doctoral destinadas a estudiar otras funciones y tipologías.

Consideramos necesario hacer una breve aclaración sobre la concepción de este capítulo. A la hora de estructurar el estudio se ha decidido dejar de lado los tradicionales apartados dedicados a las fuentes literarias y al estudio específico del contexto sociocultural. Esta decisión fue tomada basándonos en la consideración de que imagen, texto, ideología y cultura son un todo que existe de manera interrelacionada y no independientemente. De este modo, en la síntesis de la evolución del tipo iconográfico haremos referencia a las realidades sociales y culturales en las que fueron producidas las imágenes, así como a los textos coetáneos y el pensamiento teológico que en ellos se manifiesta¹². Somos conscientes de que las realidades a

¹² El hecho de carecer de un apartado destinado a las fuentes textuales vinculadas a los cambios que se producen en la representación visual nos lleva a ir planteando las variaciones en paralelo, mostrando ambas realidades como medios representativos, y no como causa y consecuencia. A este respecto afirmaba Viladesau que «religious art and theological concept are partially parallel and partially incommensurable languages: they sometimes intersect

las que referiremos a continuación son mucho más complejas de lo que podemos reflejar en una breve síntesis, donde lo que haremos será remitir a las cuestiones más paradigmáticas para poder entender las modificaciones en la representación de la imagen. El propio hecho de plantear el siguiente apartado a través de una división que muestra la evolución por siglos o a través de las características propias asociadas a “estilos” ya responde a un planteamiento sintetizador alejado de la realidad histórica.



and influence and translate each other, they sometimes develop independently, and they sometimes have different concerns altogether. The relationship is complex, both historically and theoretically». Richard VILADESAU, *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts from the Catacombs to the Eve of the Renaissance* (Nueva York, 2006), p. 12.

1. Cristo en la cruz. La evolución de una imagen

Desde los orígenes del cristianismo la devoción a Cristo crucificado fue fundamental, pues responde al dogma central de la fe: Dios se hizo hombre para sacrificarse en la cruz por la salvación del ser humano¹³. Sin embargo, la representación visual de Cristo en la cruz tardó en aparecer. A medida que avanza la Edad Media, la forma de representar la muerte de Cristo crucificado fue variando en consonancia con las modificaciones culturales, teológicas, espirituales y estéticas de cada momento. Será a partir del siglo XIII cuando la figuración de este episodio, culmen de la fe cristiana, presente un giro que puede ser considerado divergente de las imágenes producidas en los siglos precedentes.

La delimitación temporal que establecíamos para este estudio se enmarca en el siglo XIV, un momento fundamental para la imagen debido a la confluencia de una serie de cambios fundamentales en el ámbito social, político, religioso y estético, que llevan a la producción de nuevas tipologías. Como anticipábamos al inicio de este capítulo, aunque el *corpus* de piezas a estudiar pertenece al siglo XIV, consideramos necesario para un completo entendimiento de estas piezas, remitir brevemente a las variaciones que se dieron en la representación de Cristo crucificado a lo largo de los siglos medievales. No pretendemos establecer en este capítulo una aproximación exhaustiva a la evolución de este tipo iconográfico, pues este tema ha sido tratado ya por otros autores¹⁴, pero resulta pertinente presentar una breve síntesis.

¹³ Se encuentran desde muy temprano múltiples referencias en los textos teológicos a esta devoción. Buen ejemplo de ello son las obras de Tertuliano (†220) – *Apologeticum adversus Gentes pro Christianis* o *De Resurrectione Carnis* –, en las que se percibe un interés por afirmar el sufrimiento y la muerte de Cristo, y en las que el cristianismo es identificado como *religio crucis*. Estas referencias al sufrimiento han sido puestas en relación con un contexto en el que el Docetismo constituía un problema. De este modo las alusiones a la muerte de Cristo en la cruz habrían servido de recurso para probar la verdadera humanidad de Cristo contra los movimientos heréticos que la negaban. En cuanto al plano figurativo, aunque puedan verse referencias al sufrimiento de Cristo en textos tempranos, esto no sucede con las imágenes, que tardarán siglos en comenzar a incluir el sufrimiento de Cristo en la cruz. Véase: Allyson Everingham SHECKLER y Mary Joan Winn LEITH, “The Crucifixion Conundrum and the Santa Sabina Doors”, *The Harvard Theological Review*, 103, 1 (2010), pp. 76-78; Mary Agnes EDSALL, “The Arma Christi before the Arma Christi: Rhetorics of the Passion in Late Antiquity and the Early Middle Ages”, *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture. With a Critical Edition of “O Vernicle”* (Burlington, 2014), pp. 27-30; Felicity Harley MCGOWAN, “From Victim to Victor: Developing an Iconography of Suffering in Early Christian Art”, *The Art of Empire. Christian Art and its Imperial Context* (Minneapolis, 2015), pp. 129-130.

¹⁴ Para la evolución del tipo iconográfico de Cristo crucificado son referencias fundamentales: A. SANZ, *Historia de la cruz y el crucifijo. Su morfología* (Palencia, 1951); Paul THOBY, *Le crucifix des origines au Concile de*

1.1. EL TRIUNFO. NACIMIENTO Y CONSOLIDACIÓN DE UNA IMAGEN.

A pesar de que la Crucifixión de Cristo es fundamental para la fe cristiana¹⁵, su plasmación visual tardó en aparecer, datándose el primer ejemplo público de este tipo iconográfico en el siglo V. Las primeras plasmaciones visuales generalizadas que aludían a la Crucifixión de Cristo lo hacían de forma simbólica, partiendo de las primeras interpretaciones teológicas de este episodio. La muerte de Cristo en la cruz era presentada fundamentalmente como el culmen de la misión salvífica anunciada en las profecías del Antiguo Testamento y como el triunfo de Cristo sobre el mal y la muerte¹⁶. De este modo, esas primeras representaciones de tipo simbólico remiten a la Crucifixión exclusivamente como triunfo. Así aparece representada en los sarcófagos de la *Passio* que comenzaron a producirse en el siglo IV, donde esa figuración simbólica de la Crucifixión se configura a través de una cruz rematada por el monograma de Cristo rodeado de laurel¹⁷. Esta alusión al triunfo en la cruz es complementada en estos sarcófagos por los dos guardias (Mt. 28, 4) que flanquean la cruz, creándose una correlación directa entre la Crucifixión y la Resurrección [Lám. 1]¹⁸.

En cuanto a las primeras representaciones en las que aparece el cuerpo de Cristo, se consideró tradicionalmente que se encontraban en una serie de gemas de uso privado que datan también del siglo IV. Buen ejemplo es la conocida como Cornalina de Constanza (mediados del siglo IV, British Museum), en la que un Cristo crucificado de gran tamaño en el centro es flanqueado por los doce apóstoles. Sin embargo, investigaciones recientes han demostrado la

Trente: *Étude iconographique* (Nantes, 1959); Gertrud SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, II (Londres, 1972 [1966]), pp. 88-149; VILADESAU, *The Beauty of the Cross*. Para una síntesis véase también: Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, I, 2 (Barcelona, 1996 [1955]), pp. 492-523; Laura RODRÍGUEZ PEINADO, “La crucifixión”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, II, 4 (2010), pp. 29-40.

¹⁵ Para completar la síntesis que aquí se aporta sobre la figuración del Crucificado entre los siglos IV y XII, véase también: John R. MARTIN, “The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art”, *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend Jr.* (Princeton, 1955), pp. 189-196; Joaquín YARZA LUACES, “Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII”, *Archivo Español de Arte*, XLVII, 185 (1974), pp. 13-38; Martin HENGEL, *La crucifixion dans l’Antiquité et la folie du message de la croix* (París, 1981 [1977]); Elizabeth COATSWORTH, *The Iconography of the Crucifixion in Pre-Conquest Sculpture in England* (Durham, 1979); Barbara C. RAW, *Anglo-Saxon Crucifixion Iconography and the Art of the Monastic Revival* (Cambridge, 1990); Marie-Christine SEPIÈRE, “Recherches sur la croix et le crucifixion au premier millénair”, *Cahiers du Léopard d’Or*, 10 (2001), pp. 205-251; Celia CHAZELLE, “An Exemplum of Humility: The Crucifixion Image in the Drogo Sacramentary”, *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object* (Michigan, 2002), pp. 27-35; Juliet MULLINS, Jenifer Ní GHRÁDAIGH y Richard HAWTREE (eds.), *Envisioning Christ on the Cross: Ireland and the Early Medieval West* (Dublín-Portland, 2013); Felicity Harley MCGOWAN, “Picturing the Passion”, *The Routledge Handbook of Early Christian Art* (Londres-Nueva York, 2018).

¹⁶ SCHILLER, *Iconography*, II, pp. 1-3. Para un análisis de los textos bíblicos y de la posterior exégesis patristica véase: Thomas H. BESTUL, *Texts of the Passion. Latin Devotional Literature and Medieval Society* (Filadelfia, 1996), pp. 26-33; VILADESAU, *The Beauty of the Cross*, pp. 19-33.

¹⁷ La aparición de estas representaciones de la cruz ha sido puesta en relación con la adopción del *Chi-Rho* como insignia por parte de Constantino y con las formulaciones del I Concilio de Nicea (325). Véase: Rudolph Howard STORCH, “The Trophy and the Cross: Pagan and Christian Symbolism in the Fourth and Fifth Centuries”, *Byzantion*, XL, 1 (1970), pp. 105-118.

¹⁸ SCHILLER, *Iconography*, II, pp. 3-6; MCGOWAN, “From Victim to Victor”, pp. 138-142.

existencia de piezas de este tipo cuya cronología puede llevarse a algún momento entre finales del siglo II y el siglo III¹⁹.

Otros ejemplos tempranos – durante mucho tiempo considerados los más tempranos de este tipo iconográfico – son los Marfiles de Maskell (ca. 420-430, British Museum) y las Puertas de Santa Sabina de Roma (ca. 430). En estas piezas, a diferencia de lo que sucedía con las gemas, Cristo crucificado se enmarca en un desarrollo narrativo de la Pasión que es figurada en los paneles que acompañan a la Crucifixión. Es decir, en estos casos las imágenes figuran los episodios históricos, y no al Crucificado de modo conceptual. Además, a diferencia de lo que sucedía con las pequeñas gemas, en estas piezas la figura de Cristo muestra un mayor desarrollo figurativo. Lo que comparten todas estas piezas es la incidencia en el triunfo de Cristo sobre la muerte y, por tanto, en su Resurrección, remitiendo, de este modo, a la esperanza en la vida eterna²⁰.

Este es el planteamiento que puede encontrarse también en los textos de Agustín de Hipona (†430), para quien la muerte de Cristo en la cruz no es un hecho centrado en el sufrimiento o la crueldad, sino un acto de sacrificio basado en el amor. Es decir, la muerte de Cristo es producto del amor de Dios por su creación, por lo que teológicamente el interés no se centra en el sufrimiento o los aspectos dramáticos, sino en los aspectos triunfales. La cruz remite directamente a la Resurrección, al triunfo de Cristo sobre el mal, y, por tanto, a la salvación²¹.

Será a partir del siglo VI cuando la representación de Cristo crucificado comience a disfrutar de un mayor desarrollo y a adquirir un papel fundamental dentro de la producción visual cristiana. Schiller ha vinculado la aparición de estas representaciones con una serie de cuestiones, entre las que destaca la veneración de las reliquias de la Crucifixión²². Es en estos momentos cuando se desarrolla la plasmación histórica del episodio de la Crucifixión, es decir, una imagen en la que se incluyen los elementos que parten de la narración bíblica. Esta nueva forma de representar el episodio parte de los postulados del Concilio de Constantinopla (692), en el que se establece que Cristo debe ser representado en su forma humana, histórica, y no

¹⁹ Felicity Harley MCGOWAN, “The Constanza Carnelian and the Development of Crucifixion Iconography in Late Antiquity”, *Gems of Heaven: Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity, AD 200-600* (Londres, 2011), pp. 214-220.

²⁰ Felicity Harley MCGOWAN, “Death is Swallowed Up in Victory. Scenes of Death in Early Christian Art and the Emergence of Crucifixion Iconography”, *Cultural Studies Review*, XVII, 1 (2011), pp. 101-124; Felicity Harley MCGOWAN, “The Maskell Passion Ivories and Greco-Roman Art: Notes on the Iconography of Crucifixion”, *Envisioning Christ on the Cross: Ireland and the Early Medieval West* (Dublín-Portland, 2013), pp. 13-33.

²¹ VILADESAU, *The Beauty of the Cross*, pp. 31-33; Stephen M. GARRETT, “A Peculiar Beauty. The Theological Aesthetics of the Suffering Christ”, *New Perspectives on the Relationship between Pain, Suffering and Metaphor* (Leiden, 2019), p. 28. Este artículo ha sido consultado a través del documento que el autor presentó en el Congreso “Making Sense of Suffering”, celebrado en Salzburgo en 2012, que se encuentra disponible para libre consulta en: [https://www.academia.edu/2073585/A_Peculiar_Beauty_The_Theological_Aesthetics_of_the_Suffering_Christ] [última consulta 22/07/2019].

²² SCHILLER, *Iconography*, II, p. 89. Para la leyenda de Elena y las reliquias de la Crucifixión en la hagiografía véase: Santiago de la VORÁGINE, *La leyenda dorada*, I (Madrid, 2016 [1982]), pp. 287-294.

simbólicamente, como era habitual – por ejemplo, refiriendo al sacrificio en la cruz a través del Cordero Místico –.

«Decretamos que el Cordero, Cristo nuestro Dios, que quita los pecados del mundo, sea de ahora en adelante representado también en forma humana en las imágenes, sustituyendo al antiguo cordero, puesto que de este modo comprendemos la sublime humillación de la Palabra de Dios, y somos guiados así al recuerdo de su vida en la carne; su pasión y su muerte salvadora, y de ello, la redención que ha venido al mundo»²³.

La figuración de este episodio partía principalmente de los cuatro Evangelios canónicos²⁴. De estos se tomaron la mayor parte de los elementos esenciales de la representación: María y Juan²⁵, los dos ladrones, la inscripción INRI²⁶, la corona de espinas, los soldados²⁷, las multitudes mofándose de Cristo, el centurión reconociendo la divinidad de Cristo, las Tres Marías²⁸, la llaga del costado²⁹, la esponja mojada en vinagre y las alteraciones cosmológicas que acompañaron su muerte. Otros motivos fueron tomados de los Evangelios Apócrifos, fundamentalmente del Evangelio de Pedro y del Ciclo de Pilatos, que forma parte del Evangelio de Nicodemo³⁰. Entre los elementos tomados de estas otras fuentes se encuentra el *perizonium*, la referencia directa a los clavos, y los nombres de algunos de los personajes como Longinos, Dimas y Gestas³¹.

Los ejemplos más tempranos que se conservan de este tipo fueron producidos en Oriente, de los que el más representativo es el del Evangeliario de Rábula (586), llevado a cabo en Siria.

²³ Tomado de: M^a Teresa LÓPEZ DE GUERREÑO SANZ, “La cruz y el crucificado en la Edad Media Hispana”, *Maravillas de la España medieval: Tesoro sagrado y monarquía*, I (Valladolid, 2001), p. 371.

²⁴ Schiller hace una síntesis de los motivos presentes en los evangelios en: SCHILLER, *Iconography*, II, pp. 88-89.

²⁵ El diálogo de Cristo en la cruz con María y Juan aparece narrado únicamente en el Evangelio de Juan: «Jesús, viendo a su madre y junto a ella a su discípulo a quien amaba, dice a su madre: “Mujer, ahí tienes a tu hijo”. Luego dice al discípulo: “Ahí tienes a tu madre”. Y desde aquella hora el discípulo la acogió en su casa» (Jn. 19, 26-27).

²⁶ Los cuatro evangelios indican que sobre la cabeza de Cristo fue clavada una cartela con la causa de su condena: «Este es Jesús, Rey de los Judíos». (Mt. 27, 37; Mc. 15, 26; Lc. 23, 38; Jn. 19, 19). De este *Iesus Nazarenus, Rex Iudeorum* parten las siglas que se generalizan posteriormente en las representaciones visuales de la cartela.

²⁷ De los cuatro evangelios es el de Juan el que más información aporta sobre los soldados repartiéndose las vestimentas de Cristo, especificando que la túnica era de una sola pieza, por lo que los soldados la echan a suertes (Jn. 19, 23-24).

²⁸ Los cuatro evangelios hacen referencias a las “tres marías”, especificándose en los Evangelios de Mateo y Marcos la identidad de estas: «Había también unas mujeres mirando desde lejos, entre ellas, María Magdalena, María la madre de Santiago el menor y de José, y Salomé», (Mc. 15, 40-41). Esta descripción varía levemente en el Evangelio de Mateo quien identifica a la última como «la madre de los hijos de Zebedeo» (Mt. 27, 56).

²⁹ El Evangelio de Juan cuenta que como no se podían dejar los cuerpos colgados el sábado de Pascua los soldados iban a romperle las piernas a los crucificados para acelerar su muerte. Cumpliéndose la profecía (Sal. 34, 20), a Cristo no le rompieron ningún hueso, pues cuando llegaron ya estaba muerto. Por esta razón, un centurión le atravesó el pecho con una lanza, abriéndole la herida del costado de la que brotó sangre y agua (Jn. 19, 31-34). Quizá esta diferencia con los dos ladrones sea la razón que justifique también la diferencia iconográfica en sus representaciones, pues estos suelen mostrar sus extremidades retorcidas, mientras que Cristo simplemente cuelga de la cruz.

³⁰ Se han utilizado las siguientes ediciones: Armand PUIG I TÀRRECH (ed.), *Los evangelios apócrifos* (Barcelona, 2008); Antonio PIÑEIRO (ed.), *Todos los evangelios: canónicos y apócrifos* (Madrid, 2009).

³¹ En las Actas de Pilato puede leerse: «Cuando llegaron al lugar acordado, lo desnudaron de sus vestimentas y le ciñeron un lienzo a la cintura; le colocaron alrededor de la cabeza una corona de espinas».

En esta miniatura se presenta un despliegue de los referidos elementos evangélicos y Cristo aparece vistiendo el *colobium*, una túnica sin mangas que caracterizará este tipo de representaciones [Lám. 2]³². En cuanto al Occidente europeo, no se conservan ejemplos de esta época, a pesar de que se conoce su existencia a partir de referencias textuales³³. Sin embargo, las piezas más tempranas conservadas en Occidente datan del siglo VIII, como las pinturas murales de Santa Maria Antiqua en Roma (ca. 750)³⁴, o en una serie de piezas irlandesas, entre las que destacan diversas placas de orfebrería o el Evangelionario de St. Gall (750-760)³⁵.

Junto a este tipo de figuración histórica comienza a producirse también un tipo de Crucifixión sintética en la que se figuran únicamente a Cristo flanqueado por María y Juan (referiremos a esta imagen como Calvario o Calvario sintético)³⁶. En Occidente, junto a las piezas que responden claramente al impacto de los tipos orientales, comienza a producirse entre los siglos VIII y IX una nueva forma de figurar al Crucificado: Cristo representado vivo y vistiendo *perizonium*³⁷. Resulta fundamental para este marco cronológico la producción carolingia, en cuyos planteamientos teológicos – principalmente preocupados por las dos naturalezas de Cristo – se alude al sufrimiento de Cristo en la cruz, pero siempre visto como aquel que vence al mal y a la muerte [Lám. 3]³⁸.

Hasta ahora hemos hecho referencia a imágenes en las que Cristo era representado vivo en la cruz. En cuanto a la figuración de Cristo muerto, tradicionalmente se había afirmado que las primeras representaciones de este tipo aparecían en el siglo IX³⁹. En la actualidad se conoce la existencia de testimonios anteriores, pues hay constancia de que los primeros ejemplos pueden ser rastreados en Bizancio hasta el VII; sin embargo, el mayor desarrollo de imágenes de este tipo tendrá lugar a partir de la segunda mitad del siglo VIII en relación con las Escuelas de Metz

³² SCHILLER, *Iconography*, II, pp. 91-92 (y ss. para otros ejemplos de este tipo de representación oriental).

³³ Schiller remite, por ejemplo, a Gregorio de Tours († ca. 594), quien remite a una problemática Crucifixión que existía en la Catedral de San Justo de Narbona. SCHILLER, *Iconography*, II, p. 91.

³⁴ Se encuentra en la Capilla de Teodoto, cuyo promotor conocía los iconos orientales de la Crucifixión. Belting afirmaba que este tipo de figuraciones serían una migración a la pintura mural de los iconos bizantinos. Este autor resalta que esta imagen romana había sido creada en un momento especialmente interesante, pues en Oriente se había prohibido llevar a cabo representaciones de Cristo dentro del contexto de la Querella Iconoclasta. SCHILLER, *Iconography*, II, pp. 94, 100; Hans BELTING, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte* (Madrid, 2009 [1990]), p. 162.

³⁵ En estas piezas se percibe también la influencia oriental, que ha sido adaptada a nuevos planteamientos. Para estas piezas véase: SCHILLER, *Iconography*, II, p. 102; Jennifer O'REILLY, "Seeing the Crucified Christ: Image and Meaning in Early Irish Manuscript Art", *Envisioning Christ on the Cross: Ireland and the Early Medieval West* (Dublín-Portland, 2013), pp. 52-82.

³⁶ Los primeros ejemplos conocidos de este tipo de imagen datarían del siglo VIII. SCHILLER, *Iconography*, II, pp. 94-95.

³⁷ SCHILLER, *Iconography*, II, pp. 100-101.

³⁸ Véase: Celia CHAZELLE, *The Crucified God in the Carolingian Era. Theology and Art of Christ's Passion* (Cambridge, 2001).

³⁹ Réau llevaba el inicio de la figuración de Cristo muerto a cronologías más tardías, considerando que el primer ejemplo conservado de este tipo sería de comienzos del siglo XI. Por su parte, Thoby afirmaba que las primeras plasmaciones que había registrado de este tipo databan de finales siglo X. RÉAU, *Iconografía*, I, 2, pp. 496-497; THOBY, *Le crucifix*, p. 46.

y Reims⁴⁰. El origen de este tipo de imagen ha sido puesto en relación con el desarrollo del monofisismo en Bizancio, que negaba la naturaleza humana de Cristo y, por tanto, su muerte en la cruz; en el caso de Occidente, cabe recordar que en el siglo IX se desenvuelve el conflicto entorno al movimiento adopcionista, que negaba a Cristo una naturaleza divina. De este modo, el desarrollo de esta imagen sería una respuesta a este tipo de planteamientos heréticos, enfatizando la humanidad de Cristo a través de su figuración muerto en la cruz, pero siempre dentro de un planteamiento que prima su lado divino y triunfal, pues no aparece todavía el sufrimiento⁴¹.

En Occidente a partir del siglo IX la imagen de Cristo crucificado se convierte en uno de los temas fundamentales de la cultura visual cristiana. Esta imagen aparece en diversos medios, abarcando desde la pintura mural, la miniatura, la orfebrería, la eboraria, el relieve o la escultura de bulto redondo. Schiller afirma que este aumento en las imágenes del Crucificado puede vincularse a la importancia que los teólogos carolingios dieron al sacrificio de Cristo en relación con los sacramentos [Lám. 4], al desarrollo de meditaciones sobre la Pasión y a los movimientos reformadores que se dieron en estos momentos dentro de la Iglesia⁴². La imagen habitual que se encuentra en estas piezas sigue siendo la de Cristo vivo en la cruz, triunfante sobre la muerte, como se lo puede ver, por ejemplo, en el Salterio de Stuttgart (820-830). En el caso peninsular, siguiendo a Yarza Luaces, la imagen del Crucificado aparece más tarde que en otros territorios, siendo identificada la Crucifixión del Beato de Girona (siglo X) como la primera representación conservada⁴³.

En el siglo X se encuadra el gran desarrollo de las numerosas cruces de orfebrería⁴⁴, así como los primeros crucificados monumentales que se conservan – aunque existe alguna referencia documental que habla de piezas del IX –; ambos tipos de producción son realidades propias del Occidente europeo⁴⁵. Un ejemplo especialmente relevante es la Cruz de Gero de la Catedral de Colonia, un crucificado monumental de madera de ca. 960, destacable no solo por ser considerado el más antiguo de los conservados, sino también por figurar a Cristo muerto

⁴⁰ El primer ejemplo occidental de este tipo que se conoce es el del Salterio de Utrecht (ca. 830) [Fig. 4]. En las imágenes producidas en este momento se encuentran motivos eucarísticos, que remiten al significado sacramental de la muerte de Cristo. SCHILLER, *Iconography*, II, pp. 105-106 (para los nuevos motivos eucarísticos: pp. 107-117).

⁴¹ Schiller remite también a una función de este tipo iconográfico dentro de la Querella Iconoclasta (726-843). Belting afirma: «El tema de la Crucifixión había adquirido mucha importancia en Oriente al convertirse en escenario de las distintas posiciones defendidas en la controversia político-eclesiástica en torno a la definición de la persona de Cristo»; y remite a como en el siglo VII el teólogo Anastasio Sinaíta utilizó una imagen de Cristo muerto en la cruz para refutar a sus adversarios en uno de los debates entorno a la naturaleza de Cristo. SCHILLER, *Iconography*, II, pp. 96-98, láms. 330, 335; BELTING, *Imagen y culto*, p. 162.

⁴² SCHILLER, *Iconography*, II, p. 104.

⁴³ YARZA LUACES, “Iconografía de la Crucifixión”, p. 13.

⁴⁴ SCHILLER, *Iconography*, II, pp. 100, 140, 142-143.

⁴⁵ No se conservan crucificados de bulto redondo en Oriente, pues de haber existido fueron destruidos tras la Querella Iconoclasta, cuando la escultura en bulto redondo era condenada en el II Concilio de Nicea (787). Para la controversia sobre la “esculturalidad” y la identificación de las piezas escultóricas con la cultura material del cristianismo occidental véase: Michele BACCI, “Imágenes sagradas, injertos orgánicos y simulación de corporeidad en la Edad Media”, *Codex Aquilarensis*, 29 (2013), pp. 99-116.

con ciertos tonos dramáticos⁴⁶. En un primer momento, estos crucificados monumentales en bulto redondo habrían sido dispuestos en el interior de las iglesias porque albergaban reliquias en su interior, funcionando como imágenes-relicario. Es a partir del siglo XI cuando se percibe un cambio en este sentido, de modo que las imágenes ya no necesitan una justificación para ser aceptadas como elementos de culto en sí mismas⁴⁷. A partir de entonces, las esculturas de Cristo crucificado se multiplican, conservándose numerosas piezas de este tipo asociadas a los siglos del Románico.

Los cambios que rodean a las imágenes a partir del siglo XI han sido vinculados a una transformación en el monasticismo de la época que tiene sus orígenes en los entornos benedictinos, pero que adquirió una fuerza renovada con los cistercienses. En la síntesis precedente se ha planteado como, hasta el siglo XI la principal preocupación teológica – y por tanto en relación con la producción de imágenes – entorno al Crucificado, se centró fundamentalmente en la doble naturaleza de Cristo, en su sacrificio en la cruz y en su triunfo sobre la muerte. La nueva religiosidad que se desarrolla en los siglos XI y XII en el ámbito eclesiástico da un giro a estas reflexiones, mostrando las raíces de lo que luego configurará la “piedad popular” de los siglos posteriores⁴⁸. Esta nueva sensibilidad religiosa se caracteriza por una concepción más íntima e individual, que muestra un corte más afectivo y, en consonancia, unos planteamientos de tendencia cristocéntrica. Es decir, que se percibe una mayor preocupación por la humanidad de Cristo – desde ese nuevo tono afectivo – y, por tanto, más centrada en su Pasión y en su muerte en la cruz⁴⁹.

Este tipo de corriente afectiva centrada en la humanidad de Cristo encuentra su reflejo en los escritos de Anselmo de Canterbury (†1109) – uno de los grandes exponentes de este giro en

⁴⁶ Afirma Bynum que investigaciones recientes, a través de análisis dendrocronológicos, están aportando dataciones más tempranas para crucificados monumentales a los que anteriormente se les habían asignado otras cronologías. Estas nuevas dataciones han abierto el debate en torno a estas piezas, pues se considera que algunos ejemplos serían anteriores a la Cruz de Gero. Este es el caso del *Volto Santo* de Sansepolcro, cuya datación por radiocarbono lleva la pieza al siglo VIII, una cronología que despertó el debate en torno a la pieza, que visualmente responde a dinámicas propias del siglo XII. Sin embargo, para Bynum «it is not clear ... that the carving is earlier than the early twelfth century, no matter what the date of the wood». Caroline Walker BYNUM, *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe* (Nueva York, 2015 [2011]), p. 290, nota 15 (con referencias bibliográficas). Para la influencia posterior asociada a la Cruz de Gero véase: SCHILLER, *Iconography*, II, p. 142. Para el *Volto Santo* de Sansepolcro véase: Anna Maria MAETZKE (ed.), *Il Volto Santo di Sansepolcro: Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro* (Milán, 1994).

⁴⁷ SCHILLER, *Iconography*, II, p. 141.

⁴⁸ Brigitte KURMANN-SCHWARZ, “Gender and Medieval Art”, *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe* (Oxford, 2006), pp. 137-138.

⁴⁹ Afirma Sumption que el creciente énfasis en la humanidad de Cristo de los siglos XI y XII tiene su reflejo en las prácticas de los peregrinos que iban a Tierra Santa, donde visitaban los lugares en los que habían tenido lugar los diferentes episodios de la pasión. En este tipo de peregrinación se van siguiendo los pasos que Cristo había dado hasta el Calvario para poder llevar a cabo una meditación sobre ellos, un tipo de práctica devocional que tendría como finalidad intentar experimentar, en la medida de lo posible, los sufrimientos de Cristo. Una realidad que se adecua a una nueva espiritualidad que promovía la imitación de Cristo. Jonathan SUMPTION, *Pilgrimage: An Image of Mediaeval Religion* (Totowa, 1975), pp. 93-94.

la religiosidad⁵⁰ – y sus contemporáneos⁵¹. Supone un ejemplo fundamental de esta realidad el *Cur Deus Homo* (1095-1098) de san Anselmo, una obra centrada en preguntarse por qué Dios se hizo hombre, explorando así las razones que llevaron a la Encarnación y enfatizando en su argumentación el amor expresado por Dios al tomar forma humana y compartir la mortalidad⁵². Este tipo de reflexiones se siguen sucediendo en los textos producidos en los siglos XI y XII. Esta corriente de pensamiento se refleja en las obras de Pedro Lombardo (†1160), quien debate sobre la naturaleza del cuerpo humano de Cristo en sus *Sententiae*⁵³; y, por supuesto, de Bernardo de Claraval (†1153), teólogo fundamental del momento en cuyos trabajos se percibe también un cambio en el foco de atención que pasa de centrarse en la Resurrección a la Crucifixión de Cristo y su lado humano.

Esta nueva aproximación, que popularizará los movimientos devocionales de corte más personal, conlleva también cambios en el uso de las imágenes. Estas pasan a ser utilizadas para finalidades devocionales, en un primer momento dentro de los ambientes monacales en los que tiene lugar esta variación en la religiosidad, pasando posteriormente también a la vida de los laicos. En el caso específico de la crucifixión y de la plasmación visual del Crucificado, este pasa a ser entendido como el punto central del amor existente entre Dios y el individuo – en línea con el pensamiento de Bernardo de Claraval –, adquiriendo un nuevo papel fundamental como elemento de meditación⁵⁴.

Como referíamos anteriormente, estas variaciones en la religiosidad derivaron, a lo largo del siglo XII, en una generalización del uso de imágenes, ya sean escultóricas o pictóricas. Hasta este momento el Occidente cristiano se centraba más en las reliquias como mediadoras entre el ser humano y la divinidad, al contrario de lo que sucedía en Oriente, donde los iconos funcionaban como mediadores entre ambas realidades. Es a partir del siglo XII cuando se produce esa expansión de las imágenes, que responde a esas nuevas prácticas devocionales centradas en la humanidad de Cristo.

En cuanto a la forma de representar a Cristo en la cruz, a pesar de que en los textos se percibe un mayor énfasis en su humanidad, en las imágenes su figuración muestra una continuidad de los planteamientos bizantinos, que comenzarán a variar durante la segunda

⁵⁰ La historiografía asoció este giro en la religiosidad que se da a lo largo del siglo XI con la figura de san Anselmo y sus escritos. Este papel fundamental que se había dado al monje benedictino fue matizado en trabajos más recientes. Por ejemplo, Munns entiende que san Anselmo no sería el inicio de un cambio radical, o de una “revolución”, sino parte de un contexto más amplio en el que estos cambios estaban teniendo lugar. Por su parte, Viladesau rechaza la correspondencia directa entre los textos de Anselmo y el desarrollo de una nueva imagen de Cristo en la cruz, y afirma que la representación de la Crucifixión centrada en la humanidad de Cristo precede al pensamiento de Anselmo. VILADESAU, *The Beauty of the Cross*, p. 13; John MUNNS, *Cross and Culture in Anglo-Norman England. Theology, Imagery, Devotion* (Woodbridge, 2016), p. 1.

⁵¹ Para ejemplos de textos de los siglos XI y XII véase: BESTUL, *Texts of the Passion*, pp. 34-43; LIPTON, “Images in the World”, pp. 173-180.

⁵² André VAUCHEZ, *La espiritualidad del Occidente medieval (siglos VIII-XII)* (Madrid, 1995 [1975]), pp. 72-73.

⁵³ Donald MOWBRAY, *Pain and Suffering in Medieval Theology. Academic Debates at the University of Paris in the Thirteenth Century* (Woodbridge, 2009), p. 13.

⁵⁴ A este respecto véase: Sarah LIPTON, “The Sweet Lean of His Head. Writing about Looking at the Crucifix in the High Middle Ages”, *Speculum*, 80, 4 (2005), pp. 1172-1208.

mitad del XII. Estas imágenes, en las cuales continúa conviviendo la representación de Cristo vivo y muerto, son fundamentalmente piezas hieráticas y frontales, que transmiten majestuosidad, contención y serenidad. Estas características, así como sus motivos iconográficos específicos – como la presencia de la corona de rey – transmiten ideas vinculadas al poder, la sacralidad y, nuevamente, al triunfo, exaltando la gloria del Salvador – de ahí la denominación de este tipo de imagen como *Christus Triumphans*⁵⁵. De este modo, las imágenes siguen evitando la representación de elementos dolorosos que transmitan el sufrimiento de Cristo.

Un gran número de las piezas conservadas son grandes tallas en madera, destacando la gran cantidad de piezas románicas conservadas en la Península Ibérica. De estas resaltan especialmente las *Majestats* catalanas⁵⁶, un grupo de piezas que fueron asociadas con el *Volto Santo* de la Catedral de San Martino de Lucca (siglo XII)⁵⁷, pero cuya relación posiblemente parta de una raíz común y no de una influencia directa⁵⁸. Algunos ejemplos célebres de este tipo de crucificado románico son el Crucifijo de Imerward (Brunswick), la Majestat de San Cristobal de Beget (Ripollés, Girona) o la Majestat Batlló (Museu Nacional d'Art de Catalunya), todas piezas datadas en el siglo XII [Lám. 5].

A partir de mediados del siglo XII comienzan a percibirse los cambios que luego caracterizarán la imagen del Crucificado de los siglos XIII, XIV y XV, pasando a encontrar imágenes que se alejan de la glorificación para centrarse en el sufrimiento y la muerte, respondiendo a la que será la nueva religiosidad propia de los siglos bajomedievales.

1.2. EL SUFRIMIENTO. LAS NUEVAS DINÁMICAS VISUALES GÓTICAS.

Como venimos afirmando, fue a partir de la segunda mitad del siglo XII cuando la iconografía de Cristo en la cruz experimentó en el Occidente medieval una serie de cambios significativos que definieron un nuevo tipo que se aleja de los modelos precedentes. En estos

⁵⁵ Partiendo de la premisa de que las producciones visuales forman parte de los medios a través de los cuales se transmiten a los espectadores una serie de creencias y comportamientos – así como una serie de valores relativos a las estructuras sociales – Mazzon se aproximaba al caso del Crucificado. Para esta autora los crucificados románicos transmiten la idea de realeza, enfatizando – a través de la introducción de elementos característicos del poder terrenal del momento – el reino espiritual de la Cristiandad y la conexión entre los poderes laicos y religiosos. De este modo, siguiendo a Mazzon la imagen del Crucificado hace referencia visualmente a las estructuras, jerarquías y poderes sociales del momento. Gabriella MAZZON, *Pathos in Late-Medieval Drama and Art. A Communicative Strategy* (Leiden-Boston, 2018), p. 176.

⁵⁶ Manuel TRENS, *Les majestats catalanes* (Barcelona, 1966); Jordi CAMPS I SÒRIA, “Romanesque Majestats: A Typology of Christus Triumphans in Catalonia”, *Envisioning Christ on the Cross: Ireland and the Early Medieval West* (Dublín-Portland, 2013), pp. 234-247.

⁵⁷ La talla original posiblemente datase de finales del siglo XI, pero fue sustituida por una copia a principios del siglo XIII. Michele BACCI, “The Volto Santo’s Legendary and Physical Image”, *Envisioning Christ on the Cross: Ireland and the Early Medieval West* (Dublín-Portland, 2013), pp. 214-233.

⁵⁸ A este respecto se plantea Bacci: «Did the *Volto Santo* contribute to the spread of such an iconography or did it simply adopt an already widespread type?», afirmando que la segunda parece ajustarse más a la realidad. SCHILLER, *Iconography*, II, pp. 144-145; BACCI, “The Volto Santo’s”, p. 223.

momentos la mayor atención que se dio a la humanidad de Cristo llevó al desplazamiento de las representaciones triunfales hacia unas imágenes en las que se refleja el sufrimiento. Además de estas variaciones desde un punto de vista morfológico o estético, las imágenes comenzaron también a ser destinadas para nuevos usos y funciones, creándose asimismo nuevas relaciones entre ellas y los fieles-espectadores. Por lo tanto, durante los últimos siglos de la Edad Media predominan tipologías innovadoras de crucificados en las que se pone el acento en el dolor de Cristo, transmitiendo que este había sido torturado durante su Pasión hasta morir en la cruz. Así, junto a la producción de otras imágenes menos exacerbadas, nace, en los siglos del gótico, una nueva tipología conocida como crucificado doloroso⁵⁹; un tipo de imagen que a través de su aspecto visual generaría una respuesta empática en los fieles, alejándose de las que estos podrían haber tenido ante las tallas triunfales románicas en las que se les presentaba al crucificado-rey.

Estas innovadoras representaciones dolorosas se corresponden con una nueva espiritualidad y sus tendencias devocionales, que, aunque venían gestándose desde los siglos precedentes, tuvieron en los siglos del gótico su mayor desarrollo. Este sentir religioso centrado en los sufrimientos de Cristo en su Pasión lleva a la creación de unas imágenes que muestran a un Dios más cercano, más accesible; lo que interesa es centrarse en el Dios-hombre que muere

⁵⁹ Este término fue acuñado por primera vez por Francovich. Este tipo de crucificado fue considerado originario de las zonas de Renania y Westfalia, aunque esta postura tradicional ha sido puesta en duda ofreciendo otras perspectivas, por ejemplo, la propuesta de Kalina, quien considera que la tipología se habría originado en Italia y de ahí se habría expandido al resto de Europa. Géza de FRANCOVICH, “L’origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso”, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 2 (1938), pp. 143-261; Pavel KALINA, “Giovanni Pisano, the Dominicans, and the Origins of the ‘crucifixi dolorosi’”, *Atribus et Historiae*, XXIV, 47 (2003), pp. 81-101. Véase también: Ángela FRANCO MATA, “Cruifixus dolorosus. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones”, *Quintana*, 1 (2002), pp. 13-39. Franco Mata dedicó otros trabajos a esta tipología estableciendo en ellos diferentes grupos para el estudio de los crucificados dolorosos en los territorios hispanos: el grupo castellano, el grupo catalán, el grupo navarro y el grupo andaluz; rastreando las influencias de cada uno de estos. Véase: Ángela FRANCO MATA, “El crucifijo gótico de la iglesia del convento de San Pablo de Toledo y los crucifijos góticos dolorosos castellanos del siglo XIV”, *Archivo Español de Arte*, LVI, 223 (1983), pp. 220-241; Ángela FRANCO MATA, “El Devot Crucifix de Perpignan y sus derivaciones en España e Italia”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 20 (1984), pp. 189-215; Ángela FRANCO MATA, “El crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina (Navarra)”, *Reales Sitios*, 82 (1984), pp. 57-64; Ángela FRANCO MATA, “El crucifijo gótico andaluz y sus antecedentes”, *Reales Sitios*, 88 (1986), pp. 65-72; Ángela FRANCO MATA, “El crucifijo de Oristano (Cerdeña) y su influencia en el área mediterránea catalano-italiana: consideraciones sobre la significación y origen del crucifijo gótico doloroso”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 35 (1989), pp. 5-64; Ángela FRANCO MATA, “Crucifijos góticos dolorosos en Castilla y León”, *De la création à la restauration. Travaux d’histoire de l’art offerts à Marcel Durlant pour son 75e anniversaire* (Toulouse, 1992), pp. 493-501; Ángela FRANCO MATA, “L’influence germanique sur le Crucifix douloureux espagnol du XIVe siècle”, *Figur und Raum. Mittelalterliche holzbildwerke in ihrem historischen und kunstgeographischen kontext* (Berlín, 1994), pp. 53-69. Véase también: María José MARTÍNEZ MARTÍNEZ, “Los crucificados dolorosos góticos y el Santo Cristo de Burgos de la Iglesia de San Gil”, *Codex Aquilarensis*, 25 (2009), pp. 107-128.

en la cruz⁶⁰. En palabras de Mâle: «antiguamente la muerte de Jesús era un dogma dirigido a la inteligencia, mientras que ahora se trata de una imagen conmovedora que habla al corazón»⁶¹.

Estas nuevas imágenes comienzan a generalizarse en un momento de profundos cambios sociales, económicos e intelectuales, que llevaron a unas nuevas actitudes hacia el mundo material. Entre estos cambios puede resaltarse que en el siglo XIII se incrementa la vida urbana y por tanto se produce un crecimiento de las ciudades; se percibe una evolución económica que lleva a una reorganización de la población y a nuevos tipos de relaciones sociales; se desarrollan mejoras tecnológicas que tienen un impacto en la producción agraria y en el desarrollo del comercio internacional; nacen las universidades y se llevan a cabo las traducciones de diversos textos clásicos, especialmente relevante el caso de las obras de Aristóteles⁶².

El nuevo contexto social y cultural llevó necesariamente a una nueva situación religiosa⁶³. Se tiende entonces a una piedad más individualizada, de modo que la vida espiritual ya no será una exclusividad del clero, sino que pasa a encontrarse mucho más presente en la vida de los laicos. Este cambio en la percepción de la relación del individuo con Dios tenía también sus inicios en los siglos XI y XII, encontrándose esta realidad en las obras de autores ya referidos – como san Bernardo o san Anselmo –, pero fue a partir del siglo XIII cuando se desarrollaron la piedad laica y la devoción privada. En los siglos del gótico se incrementa definitivamente la preocupación por las necesidades espirituales de los fieles, renovándose la relación que existe entre estos y lo sagrado. Esta nueva realidad llevó al establecimiento de una aproximación más sensible a la religión, que en el ámbito de las imágenes se tradujo en el alejamiento de las piezas majestuosas y hieráticas del románico, para comenzar a mostrar una mayor emotividad, que en el caso del Crucificado se materializa en imágenes que tienden al dramatismo y el patetismo. En lo relativo a la producción de imágenes, cabe destacar también que los promotores de las piezas ya no son únicamente la monarquía o a la jerarquía eclesiástica, sino que aumenta el comisionado por parte de laicos que pertenecen a esos nuevos tipos sociales que comenzaran a conformarse en el siglo XIII⁶⁴.

⁶⁰ Muchos de los cambios producidos en las imágenes durante los siglos del gótico fueron asociados a las diversas crisis que tuvieron lugar durante los siglos bajomedievales, fundamentalmente en el siglo XIV. En especial se asociaron estos cambios con la peste y la gran mortandad de esos momentos. Sin embargo, el cambio en la concepción de esta imagen había tenido lugar antes de que la peste tuviese su efecto en Europa. De hecho, a mediados del siglo XIV la imagen de Cristo crucificado muerto y sufriente ya era el tipo habitual para esta representación. Véase: THOBY, *Le crucifix*, pp. 155-160; Diana NORMAN, “Change and Continuity: Art and Religion After the Black Death”, *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion, 1280-1400*, I (New Haven, 1995), pp. 177-196.

⁶¹ Emile MÂLE, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII* (México, 1952 [1945]), p. 97.

⁶² Jacques LE GOFF, *La civilización del Occidente medieval* (Barcelona, 1999 [1964]).

⁶³ Para una aproximación a la Iglesia y la vida religiosa bajomedieval, véase: Francis RAPP, *La iglesia y la vida religiosa en Occidente a fines de la Edad Media* (Barcelona, 1973 [1971]); Robert N. SWANSON, *Religion and Devotion in Europe, c. 1215-c. 1515* (Cambridge, 1995).

⁶⁴ Estos nuevos laicos adinerados reproducen el papel que antes correspondía a la monarquía o el clero. Véase: M^a Dolores BARRAL RIVADULLA y Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “Donantes y promotores: su imagen en la plástica gótica gallega”, *Sémata*, 10 (1998), pp. 389-420. Para la valoración de la cultura artística bajomedieval véase: Olga PÉREZ MONZÓN, “*Ninguno non sea osado de tomar pilares nin columnas nin outras pedras... para fazer*

Junto a estas cuestiones – que conforman una realidad mucho más compleja de lo que aquí estamos presentado – han sido aludidas otras razones para entender el cambio en la figuración del Crucificado. Entre ellas, se ha señalado el impacto de las cruzadas, que conllevan la llegada de reliquias de la Pasión a Occidente, la intensificación en las predicaciones de temáticas centradas en la cruz y la crucifixión y la elaboración de una historiografía específica de corte propagandístico [Lám. 6]⁶⁵. Se ha referido también a la incorporación de nuevas tendencias filosóficas que partieron de las traducciones de nuevos textos, como el ya referido caso de Aristóteles. A este respecto, en el siglo XIII partiendo del empirismo aristotélico se genera un nuevo debate sobre el cuerpo y sobre el mundo material que pasan a ser considerados medios de acceso válidos para el conocimiento. Consecuentemente, este debate tiene un impacto en las imágenes, por un lado, porque estas pasan a ser consideradas válidas en el acceso a lo sagrado⁶⁶, pero también porque la figuración del cuerpo y el sufrimiento físico tuvieron una serie de variaciones en su tratamiento⁶⁷.

Otro de los aspectos más habitualmente resaltados en relación con este cambio en la imagen del Crucificado es el nacimiento de las órdenes mendicantes y el fundamental papel que estas tuvieron en la sociedad de finales de la Edad Media⁶⁸. Estas órdenes disfrutaron de una rápida

delas otra labor. Sobre el aprecio a la cultura artística en el período bajomedieval”, *Medievalismo*, 22 (2012), pp. 153-184.

⁶⁵ Resulta especialmente relevante la cuarta cruzada durante la que tiene lugar el Saco de Constantinopla (1204). A partir de este momento comienzan a llegar a Europa occidental numerosas reliquias, entre ellas algunas vinculadas a Cristo, como la corona de espinas, adquirida por Luis IX y para la que se construirá en 1248 la capilla-relicario de la Sainte-Chapelle (París). Esta importación de reliquias tendría un impacto también en la veneración de las *Arma Christi* que se vería entonces potenciada. En relación con este tema Keshman Wasserman estudiaba como existen ciertos aspectos iconográficos específicos en la representación de la Crucifixión cuyo origen se vincularían directamente con las cruzadas y el contacto con Tierra Santa. Belting refiere también al modo en el que la llegada de la corona de espinas a París tiene su impacto en la figuración del Crucificado. Otra cuestión especialmente relevante es la llegada a Occidente en el siglo XIII de iconos bizantinos, que siguiendo a Belting, supondrían una nueva experiencia para la cultura visual y religiosa occidental. Véase: SCHILLER, *Iconography*, II, pp. 184-197, 207-21; Hans BELTING, *The Image and Its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings of the Passion* (Nueva York, 1990 [1981]), pp. 42, 131-185, 203-221; LIPTON, “Images in the World”, p. 182; Lisa H. COOPER y Andrea DENNY-BROWN, “Introduction. Arma Christi: The Material Culture of the Passion”, *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture. With a Critical Edition of “O Vernicle”* (Burlington, 2014), p. 5; Anastasia KESHMAN WASSERMAN, “The Cross and the Tomb: The Crusader Contribution to Crucifixion Iconography”, *Between Jerusalem and Europa. Essays in Honour of Bianca Kühnel* (Leiden-Boston, 2015), pp. 13-33; John MUNNS, “The Vision of the Cross and the Crusades in England before 1189”, *The Crusades and Visual Culture* (Farnham, 2015), pp. 57-73.

⁶⁶ Tomás de Aquino afirmaba en su *Summa Theologica* que el ser humano podía acceder a las verdades intelectuales a través de los objetos sensibles, pues todo conocimiento sería originado en los sentidos. Este planteamiento podía verse ya en los textos del Pseudo-Dionisio, quien afirmaba en *De Ecclesia Hierarchia* que «a través de las imágenes visibles somos conducidos, en la medida de lo posible, a la contemplación de lo divino». Cita tomada de: David FREEDBERG, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* (Madrid, 1992 [1989]), pp. 199-200; Henning LAUGERUD, Salvador RYAN y Laura Katrine SKINNEBACH, “Introduction”, *The Materiality of Devotion in Late Medieval Northern Europe. Images, Objects and Practices* (Dublín-Portland, 2016), p. 2.

⁶⁷ MOWBRAY, *Pain and Suffering*, p. 13-14; Aires A. NASCIMENTO, “O poder da imagem: Encantos, ambiguidades e valorizações”, *Revista de História da Arte*, 7 (2009), p. 40.

⁶⁸ Aunque generalmente se ha vinculado este cambio en la espiritualidad con el nacimiento y desarrollo de las órdenes mendicantes, y aunque es fundamental el impacto que estas tienen, hay autores que han puesto de manifiesto como las nuevas sensibilidades espirituales comenzaron a darse antes de que se constituyesen estas órdenes. Estas matizaciones dejan de percibir a estas ordenes como la causa, para presentarlas como la culminación

expansión debido a su gran acercamiento a la sociedad urbana, convirtiéndose en los grandes transmisores de la fe a través de sus predicaciones de masas⁶⁹. Estas órdenes tuvieron de este modo un importante papel en la promoción de la nueva sensibilidad religiosa y las nuevas devociones, promoviendo ampliamente el culto mariano, la devoción a diversas figuras de santidad y la devoción al cuerpo de Cristo. En sus predicaciones incidieron enormemente en la humanidad de Cristo y en el papel que tuvo en la salvación del ser humano, que daba comienzo con la encarnación y culminaba con su muerte y Resurrección. Además, siguiendo otra tendencia que había comenzado también en los siglos precedentes, se promueve ampliamente la imitación de Cristo, que conllevaba la necesidad de dar a conocer su Pasión para que el fiel pudiese buscar una identificación con él. De este modo, la identificación con el sufrimiento de Cristo se convierte en un medio hacia la salvación⁷⁰.

A este respecto, resulta especialmente relevante el papel de la Orden de Frailes Menores a la hora de importar, desarrollar y diseminar este nuevo tipo de piedad y su expresión visual. En lo que respecta a Cristo crucificado, la propia vida de san Francisco, fundador de la Orden, muestra una importancia fundamental de esta figura. En primer lugar, su conversión tiene lugar tras ser interpelado por la *croce dipinta* de la ermita de San Damiano (ca. 1206) que le solicita que repare la Iglesia. Pero, además – suponiendo el momento más relevante de la biografía del santo – en 1224, cuando se encontraba orando en el Monte Alverna en el día de la Exaltación de la Cruz, Francisco recibe en su propio cuerpo las llagas de Cristo [Lám. 7]⁷¹. Tomás de Celano narra el episodio de la estigmatización en su *Vita Prima* (II, Cap. IX) del siguiente modo: «era el cuerpo del siervo de Dios verdadera copia de la pasión y cruz del Cordero inmaculado, que borró los pecados del mundo, cual si recientemente hubiese sido desclavado

de un desarrollo progresivo iniciado con anterioridad. Véase: Teófilo F. RUÍZ, *From Heaven to Earth. The Reordering of Castilian Society, 1150-1350* (Princeton-Oxford, 2004), pp. 25-26. Para el impacto de los franciscanos en la representaciones de la pasión véase: Anne DERBES, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant* (Cambridge, 1996). Para la vinculación del crucificado doloroso con los dominicos véase: KALINA, “Giovanni Pisano”, pp. 81-101.

⁶⁹ Estas predicaciones, ofrecidas al pueblo en sus lenguas comunes, llegaron a convertirse en grandes acontecimientos sociales. En Galicia los primeros documentos sobre predicación franciscana prueban que estas eran llevadas a cabo en gallego. La importancia de la predicación de estas órdenes en Galicia queda patente en el hecho de que en 1326 el cabildo de Santiago permite la predicación de los frailes en la catedral en las principales fiestas del año. Samuel EIJÁN LORENZO, “Franciscanismo gallego en la Edad Media”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, XX, 235-240 (1931), p. 250; Carmen MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia: los dominicos*, I (A Coruña, 1993), pp. 36-37. Para las predicaciones mendicantes véase también: Hervé MARTIN, “La prédication et les masses au XV^e siècle. Facteurs et limites d’une réussite”, *Histoire vécue du peuple chrétien*, II (Toulouse, 1979), pp. 9-41. Para una aproximación general a estas órdenes: José Ángel GARCÍA DE CORTAZAR, et al. (coords.), *VI Semana de Estudios Medievales* (Logroño, 1996); Margarita CANTERA MONTENEGRO y Santiago CANTERA MONTENEGRO, *Las órdenes religiosas en la Iglesia Medieval. Siglos XIII a XV* (Madrid, 1998); Caroline BRUZELIUS, *Preaching, Building, and Burying. Friars in the Medieval City* (New Haven, 2014).

⁷⁰ Véase: Giles CONSTABLE, *Three Studies in Medieval Religious and Social Thought. The Interpretation of Mary and Martha, the Ideal of the Imitation of Christ, the Orders of Society* (Cambridge, 1995), pp. 218 y ss.

⁷¹ Sobre las biografías del santo fundador véase: Giovanni MICCOLI, “De la hagiografía a la historia: Consideraciones acerca de las primeras biografías franciscanas como fuentes históricas”, *Francisco de Asís. Realidad y memoria de una experiencia cristiana* (Oñate, 1994), pp. 205-278. Sobre la estigmatización véase también: Chiara FRUGONI, *Francesco e l’invenzione delle stimmate: Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto* (Turín, 1993). Para las biografías: José Antonio GUERRA (ed.), *San Francisco de Asís. Escritos, Biografías, documentos de la época* (Madrid, 2003).

del santo madero, con las manos y pies atravesados con clavos y su costado derecho perforado por la lanza»⁷². Buenaventura escribe luego la que será considerada a partir de 1266 la biografía oficial de san Francisco, la *Legenda Maior* (ca. 1263), de la que parte la identificación de san Francisco como *Alter Christus*⁷³.

En el seno de las órdenes mendicantes, especialmente en el caso de los franciscanos, se producen también diversos textos centrados en la Pasión de Cristo. En esta literatura devocional se percibe ese interés en la humanidad de Cristo, poniéndose el énfasis en el sufrimiento, el dolor, los golpes o la sangre, y aportando unas descripciones detalladas de violencia sufrida en la Pasión⁷⁴. Algunos ejemplos de textos de este tipo centrados en la Pasión son el *Oficio de la Pasión* de san Francisco (siglo XIII), el *Officium de Passion Domini* o el *De perfectione vitae ad sorores* de san Buenaventura (siglo XIII), el *De meditatione passionis Christi per septem diei horas libellus* de Pseudo-Beda (mediados del siglo XIII)⁷⁵, o las *Meditationes Vitae Nostri Domini Jesu Christi* de Pseudo-Buenaventura (mediados del siglo XIV)⁷⁶. Se consideró tradicionalmente en los estudios iconográficos que las *Meditationes* del Pseudo-Buenaventura habría sido el texto que habría presentado un mayor impacto en la forma de figurar los episodios de la Pasión de Cristo, especialmente la Crucifixión⁷⁷. Algunas de estas descripciones centradas en los aspectos crudos del episodio son las siguientes:

⁷² Tomado de: Joaquín YARZA LUACES, “La imagen del fraile franciscano”, *VI Semana de Estudios Medievales* (Nájera, 1996), p. 187.

⁷³ Esta identificación fue pronto defendida por el Papado en un momento en el que se necesitaban nuevos modelos de santidad. M^a Dolores FRAGA SAMPEDRO, “San Francisco de Asís, el santo y su imagen en el arte gótico galaico-portugués”, *Memoria Ecclesiae*, 24 (2004), p. 241.

⁷⁴ Véase: BESTUL, *Texts of the Passion*, 43-56. Marrow, siguiendo la teoría planteada anteriormente por Pickering, considera que estos elementos dolorosos relativos a la pasión de Cristo que caracterizan los textos devocionales que comienzan a producirse en el XIII tendría su inspiración en el Antiguo Testamento. Buen ejemplo son los textos de Isaías: «Desde la planta de los pies hasta la cabeza no hay en él nada sano, sólo heridas, golpes y llagas vivas que no han sido envueltas ni vendadas ni aliviadas con aceite» (Is. 1, 6). James H. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative* (Kortrijk, 1979), pp. 44-67, remitiendo a: Frederick P. PICKERING, *Literature and Art in the Middle Ages* (Miami, 1970).

⁷⁵ Aunque es incluido por Bestul en los tratados vinculados a los franciscanos, remite a Wilmart y su hipótesis de que fuese cisterciense. BESTUL, *Texts of the Passion*, 54.

⁷⁶ Se desconoce quién habría sido el autor de las *Meditationes*. Durante mucho tiempo fueron erróneamente atribuidas a san Buenaventura, y más recientemente a Juan de Caulibus, atribución que ha sido puesta en duda. La obra habría sido escrita para una mujer religiosa, posiblemente clarisa. Véase: Mary STALLINGS-TANEY (ed.), “Introduction”, *Iohannis de Caulibus Meditationes Vite Christi, olim S. Bonaventuro attributae* (Turnhout, 1997), pp. x-xi; Barbara NEWMAN, “What Did I Mean to Say ‘I Saw’? The Clash between Theory and Practice in Medieval Visionary Culture”, *Speculum*, 80, 1 (2005), pp. 6 (nota 12), 27, nota 81; Michelle KARNES, “Nicholas Love and Medieval Meditations on Christ”, *Speculum*, 82, 2 (2007), p. 385; Holly FLORA, *The Devout Belief of the Imagination. The Paris ‘Meditationes Vitae Christi’ and Female Franciscan Spirituality in Trecento Italy* (Turnhout, 2009); Sarah McNAMER, “The Origin of the *Meditationes Vitae Christi*”, *Speculum*, 84, 4 (2009), pp. 905-955.

⁷⁷ Es habitual en los estudios de iconografía que se busque un texto que explique las imágenes. En el caso de la Crucifixión, numerosos autores remitieron a las *Meditationes* o a las *Revelaciones* de Santa Brígida (†1373) como factor causal en las modificaciones formales que se dieron en las imágenes góticas. En nuestro caso, y como han planteado muchos otros autores, no consideramos que estos textos sean el punto de partida de las imágenes, sino que los entendemos como producto (y productores) de una misma realidad cultural y espiritual. De hecho, en muchos casos se ha puesto de manifiesto como la relación texto-imagen es más compleja de lo que se consideró

«En cuanto a ti, si has considerado bien a tu Señor, has podido contemplar que, desde la planta del pie hasta la coronilla de su cabeza, no hay en Él parte sana; no hay en Él miembro ni sentido alguno corpóreo que no haya sufrido suma aflicción y padecimiento»⁷⁸.

«Considérale ahora con amargura de tu alma, y principalmente contempla su cabeza coronada de espinas, la cual sin cesar hieren con la caña. (...) Aquellas agudísimas espinas taladraban su cabeza santísima y todo su cuerpo se bañaba con su sangre. ¡Oh miserables! ¡Cuán terrible se os presentará algún día esta cabeza real que ahora herís!»⁷⁹.

«He aquí a Jesús crucificado y extendido en la cruz, de tal modo, que pueden contarse todos sus huesos, como El mismo se queja por el Profeta. Corren por todas partes ríos de su sacratísima sangre que fluye de aquellas grandes heridas, y de tal manera está oprimido que no puede mover sino la cabeza. Aquellos tres clavos sostienen todo el peso del cuerpo; sufre dolores acerbísimos, y está en una aflicción superior a cuanto se puede decir ni pensar»⁸⁰.

En paralelo a estos textos comienzan a producirse imágenes en las que se incide en los aspectos patéticos y dolorosos de la muerte de Cristo en la cruz, tendiendo a unas piezas mucho más expresivas en las que – también – se pone el énfasis en el sufrimiento o la sangre⁸¹. De este modo, en las nuevas imágenes del Crucificado, que alcanzarán su punto culminante en la producción del siglo XIV, Cristo es mostrado muerto, e incluso agonizante, dejando de lado las consideraciones puramente divinas, a las que ahora se alude a través de nuevos conceptos. En muchos casos, en las esculturas incluso se llegan a tallar las heridas, exagerando las llagas para que sean más visibles, representando grandes cúmulos de sangre o individualizando una por una cada gota de sangre. Buenos ejemplos de este tipo de tendencia son la Piedad Röttgen (ca. 1300-1325, Rheinisches Landesmuseum de Bonn, Alemania) [Lám. 8] o el crucificado – conocido como “Cristo de las gotas” – de San Gil de Burgos (siglo XIV).

en un primer momento, y como esta no funciona unidireccionalmente, sino que existen textos que son producidos a partir de la visualización de una imagen – igual que se puede hablar de imágenes que parten directamente de textos –. Así, por ejemplo, Lipton se refiere a un texto devocional de ca. 1175 cuyo autor habría estado visualizando una imagen a medida que lo escribía. Por su parte, Franco Mata afirma que autores como santa Brígida o Enrique Suso (†1366) habrían conocido los crucifijos góticos dolorosos y posiblemente estos inspirasen sus palabras. MÂLE, *El arte religioso*, pp. 86-89; FRANCO MATA, “El crucifijo de Oristano”, pp. 20-21; LIPTON, “Images in the World”, p. 18; ÁNGELA FRANCO MATA, “Saint Brigitte and Mystic literature in the Passion. Iconography of the Gothic “Suffering-Christ” crucifix. Ideological Precedents”, *Scandinavia, Saint Brigitta and the pilgrimage route to Santiago de Compostela* (Santiago de Compostela, 2002), pp. 261-283 (para la versión en español pp. 575-594); CYNTHIA ROBINSON, *Imagining the Passion in Multiconfessional Castile. The Virgin, Christ, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries* (Pennsylvania, 2013), p. 10.

⁷⁸ Citas tomadas de la edición en español: PSEUDO-BUENAVENTURA, *Meditaciones de la Vida de Cristo* (Madrid, 1893), p. 416 (para la cita). Para la edición latina véase: STALLINGS-TANEY (ed.), *Iohannis de Caulibus Meditationes Vite Christi*.

⁷⁹ PSEUDO-BUENAVENTURA, *Meditaciones*, p. 400.

⁸⁰ PSEUDO-BUENAVENTURA, *Meditaciones*, p. 409.

⁸¹ Además, se multiplican en número las imágenes del Crucificado pues suponen la muestra más representativa de todo el episodio de la pasión, de modo que se convierte en el signo que transmite a través de una única imagen toda una serie de conceptos en torno a la teología de la salvación a través del sufrimiento.

Este nuevo tipo de imágenes no responde únicamente a una concepción teológica que hace hincapié en el sufrimiento para mostrar la humanidad de Cristo⁸², sino que también tienen una función clave en generar un impacto en el espectador. Son imágenes que tendrían como finalidad conmover a los fieles y crear en ellos una respuesta empática de cara al Salvador, pues la forma de la imagen juega un papel determinante en los modos de recepción por parte del espectador⁸³. Estos nuevos aspectos formales de la escultura gótica responderían a la renovada importancia que adquirió la imagen en estos momentos como medio a través del que mover las emociones y despertar la devoción, función que recogen los textos teológicos del momento.

Desde los inicios de la imagen cristiana las funciones que le fueron asociadas a las imágenes para justificar su existencia derivaron de la *ratio triplex* establecida por Gregorio Magno en su correspondencia con el obispo Sereno de Marsella y con el anacoreta Secundino (599-600). En estos escritos Gregorio justifica fundamentalmente el uso de imágenes porque estas permiten mostrar las historias sagradas y a través de su representación visual fijarlas en la memoria de las gentes, entendiendo que las imágenes serían un medio de comunicación adecuado para transmitir el mensaje a aquellos que no sabían leer⁸⁴.

La continuidad de las justificaciones gregorianas se dejará ver en los autores posteriores. A este respecto, por ejemplo, en los textos de Beda (*Historia Abbatum* o *De Templo*) se defiende que las imágenes ayudaban al espectador a entender las verdades espirituales, de modo que estas eran mostradas como un reflejo de las enseñanzas presentes en los textos, equiparándose ambos medios⁸⁵. Este impacto se ve también en los *Libri Carolini* (siglo VIII), donde se

⁸² A este respecto, en línea con la teología del momento en la que se tiende a la humanización de Cristo, debe incidirse en todo lo relativo a su cuerpo y su carne para poder resaltar ese lado de su naturaleza hipostática. En este sentido, Bynum afirmaba que “humanation” era sinónimo de “enfleshing”. Caroline Walker BYNUM, “The Body of Christ in the Later Middle Ages: A Reply to Leo Steinberg”, *Renaissance Quarterly*, XXXIX, 3 (1986), p. 411. En este trabajo Bynum remite a las teorías de Steinberg en *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Modern Oblivion* (Nueva York, 1983), en el que este autor concluye que los autores bajomedievales y del Renacimiento le dieron importancia representativa al pene de Cristo en correspondencia con la enfatización que los teólogos dieron a este aspecto como símbolo de su humanidad.

⁸³ FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, pp. 476-478.

⁸⁴ La teoría de la imagen medieval y las justificaciones que se dieron para la existencia de representaciones de la divinidad es un tema amplio y complejo cuya profundización se escapa de las finalidades de este trabajo. Para ampliar esta aproximación resultan fundamentales trabajos como: Charly CLERC, *Les théories relative au culte des images chez les auteurs grecs du II^e siècle apres J. C.* (París, 1915); Gerhart B. LADNER, “The Concept of the Image in Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy”, *Dumbarton Oaks Papers*, VII (1953), pp. 1-34; Ernst KITZINGER, “The Cult of Images in the Age before Iconoclasm”, *Dumbarton Oaks Papers*, VIII (1954), pp. 83-150; Michael CAMILLE, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval* (Madrid, 2000 [1989]), pp. 221-239; Lawrence DUGGAN, “Was art really the ‘book of the illiterate’”, *Reading Images and Texts. Medieval Images and Texts as Forms of Communication* (Turnhout, 2005), pp. 63-107 [originalmente publicado en *Word and Image*, V, 3 (1989), pp. 227-251]; FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, pp. 195-228; Jean-Claude SCHMITT, “La question des images dans les débats entre juifs et chrétiens au XII^e siècle”, *Spannungen und Widersprüche. Gedenkschrift für Frantisek Graus* (Sigmaringa, 1992), pp. 245-254; BELTING, *Imagen y culto*; Jean-Claude SCHMITT, “Le culture de l’imago”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, LI, 1 (1996), pp. 3-36; Creighton GILBERT, *The Saints’ Three Reasons for Painting in Churches* (Ithaca, 2001); Jeffrey F. HAMBURGER, “The Place of Theology in Medieval Art History: Problems, Positions, Possibilities”, *The Mind’s Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages* (Princeton, 2006), pp. 11-31.

⁸⁵ Celia CHAZELLE, “Christ and the Vision of God: The Biblical Diagrams of the Codex Amiatinus”, *The Mind’s Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages* (Princeton, 2006), p. 97.

defienden las imágenes a través de sus funciones pedagógicas, por ser medios para fijar en la memoria las historias sagradas, así como por su función ornamental. Estas justificaciones seguirán repitiéndose en los textos de los autores medievales preocupados por la naturaleza y las funciones de la imagen, de modo que estas argumentaciones se fundamentarán siempre sobre los planteamientos gregorianos. Sin embargo, a pesar de la continuidad del discurso, a partir del siglo XIII se acentúa el interés por el impacto sobre el espectador y por cómo la imagen puede mover las emociones.

Así, siguiendo a los grandes teólogos del siglo XIII, como fueron Tomás de Aquino o Buenaventura, las imágenes tenían fundamentalmente tres finalidades: la instrucción de los iletrados, fijar en la memoria los ejemplos de los santos y los misterios de la encarnación y, finalmente, estimular las emociones a través de la vista para despertar la devoción⁸⁶:

«Imagines Christi, [et] sanctorum fiunt in Ecclesia triplice de causa; primo ad instructionem rudium, qui eis quasi quibusdam libris docentur; secundo ut Incarnationis mysterium, [et] sanctorum exempla magis in memoria nostra maneat, dum quotidie oculis representatur; tertio ad excitandum devotionis affectum, qui ex visis efficacius incitatur, quam ex auditis»⁸⁷. (*Summa Theologica*, ca. 1266).

Tomás de Aquino sigue aquí remitiendo – como harán sus coetáneos, y como aparece también en Buenaventura – a la idea de que se conmueve más a través de la vista que a través del oído – idea que aparecía ya en la *Ars poetica* de Horacio –, confirmando la potencialidad de lo visual para crear un impacto en el espectador⁸⁸. A este respecto, ha sido ampliamente resaltado por la historiografía de arte cómo la piedad bajomedieval es en gran medida visual⁸⁹. En estos momentos, en primer lugar, se produce la multiplicación de imágenes religiosas y de los usos que tienen dentro de los ritos y las prácticas colectivas e individuales⁹⁰. Pero, además,

⁸⁶ En el caso de Buenaventura – pues la cita de Tomás de Aquino aparece referida a continuación – este afirma que: «De hecho, fueron introducidas [las imágenes] por una triple razón, a saber, por la ignorancia de la gente humilde, de modo que los que no pueden leer las Escrituras puedan leer los sacramentos de nuestra fe en esculturas y pinturas, tal como lo haría uno más manifestamente en los escritos. Se introducen también por el aletargamiento de los sentimientos, es decir, para que quienes no se sienten estimulados a la devoción por las cosas que Cristo hizo por nosotros cuando oyen hablar de ellas, se emocionen cuando se dan cuenta de las mismas cosas en las estatuas y en los cuadros, como si se hiciesen presentes a los ojos del cuerpo. Nuestro sentimiento es más excitado por las cosas que vemos que por las que oímos (...) por la falta de fiabilidad de la memoria, pues las cosas que son sólo oídas se desvanecen más fácilmente que las que son vistas (...) Por eso se ha establecido por la gracia de Dios que las imágenes aparezcan especialmente en las iglesias, de modo que, al verlas, se nos recordarán los beneficios que nos han sido concedidos y las dignas obras de los santos». Traducido al español de la cita recogida en: HAMBURGER, “The Place of Theology”, p. 15.

⁸⁷ Bernardo María de RUBEIS et al. (eds.), *Divi Thomae Aquinatis Doctoris Angelici Ordinis Praedicatorum, Summa Theologica*, VII (Madrid, 1797), p. 283.

⁸⁸ Véase: Cynthia J. HAHN, “Vision”, *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe* (Oxford, 2006), pp. 44-64.

⁸⁹ En relación con esta importancia – o preeminencia – de lo visual en la Baja Edad Media cabe destacar el trabajo de Bynum, para quien los siglos bajomedievales se caracterizan por una vuelta al objeto y por una importancia de lo material y de la materialidad de lo sagrado. Véase: BYNUM, *Christian Materiality*.

⁹⁰ Buen ejemplo de esta ampliamente defendida primacía visual de los siglos bajomedievales es el desarrollo de la devoción, ya no a la pasión de Cristo, sino a la pasión de la imagen de Cristo, una historia sobre las agresiones que un grupo de judíos había provocado a un crucifijo milagroso. En Lugo se celebraba a finales de la Edad Media

se percibe un amplio desarrollo de la visión interior y de la cultura visionaria durante estos siglos finales la Edad Media, ámbitos en los que el uso de imágenes tuvo también un importante papel.

Volviendo sobre el cambio que se produjo en las imágenes del Crucificado, en primer lugar – y como veníamos comentando – se generaron imágenes de corte dramático, de las que resaltan famosos ejemplos de principios del siglo XIV como el de Santa Maria im Kapitol (Colonia, Renania-Westfalia, Alemania), el Dévot Christ de Perpiñán (Occitania, Francia), el crucificado de Santa Maria Novella (Florencia, Toscana, Italia) o el del púlpito de San Andrés de Pistoia de Giovanni Pisano. Junto a este cambio generalizado en la forma de concebir la imagen de Cristo – que, como afirmábamos con anterioridad, aunque tiene su origen en el siglo XIII encontrará su momento culminante en el XIV– se encuentran también una serie de nuevos motivos que fueron incluyéndose progresivamente en la representación del Crucificado a lo largo de los siglos bajomedievales⁹¹.

Entre estas variaciones se encuentran: el abandono total del *colobium*, que hasta entonces había convivido con el *perizonium*; el acortamiento del *perizonium* a medida que avanzan los siglos, de modo que en el siglo XIII todavía cubre hasta las rodillas, mientras que en las imágenes del siglo XV deja ya ver los muslos; la generalización de la corona de espinas y el abandono definitivo de la corona de rey; los brazos comienzan a colgar de la cruz, de modo que dejan de seguir la horizontal del *patibulum*; las manos comienzan a tensarse como consecuencia del dolor, ya no están rectas como en las piezas románicas, sino que los dedos se crispan y muestran la tensión; la cabeza se ladea, cayendo hacia el lado derecho, transmitiendo la idea de que se trata de un cuerpo muerto; y, finalmente, el paso de los cuatro a los tres clavos, un cambio que provocará una nueva disposición de las piernas y pies de Cristo – primero en rotación externa y luego en rotación interna – con la finalidad de permitir la figuración con un único clavo [Fig. 1]⁹².

esta fiesta, tal y como indica un calendario litúrgico conservado en un Misal del Archivo (1/2 siglo XIV). Véase: Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Espiritualidad mendicante y arte gótico”, *Sémata*, 7/8 (1996), p. 347; Carlos ESPÍ FORCÉN, *Recrucificando a Cristo. Los judíos de la “Passio Imaginis” en la isla de Mallorca* (Palma de Mallorca, 2009).

⁹¹ Consideramos pertinente resaltar en relación con esta nueva concepción de Cristo, la llegada a comienzos del siglo XIII de imágenes bizantinas que dotaron la figuración del Crucificado de un nuevo repertorio gestual que provenía del mundo clásico. Italia habría sido la primera en recibir estas influencias de Bizancio y adaptarlas a la realidad visual occidental. Véase: BELTING, *The Image and Its Public*, pp. 131-185.

⁹² SCHILLER, *Iconography*, II, pp. 146-. Respecto al cambio a los tres clavos Schiller afirma: «the frequent appearance at this time in many regions of the crucifix with three nails is an expression of a general change of outlook on the Passion in the minds of the religious, who visualized the real human death of Christ in their meditations» (*Ibid.*, p. 146).

1.3. EL RECHAZO AL CAMBIO. EL OBISPO LUCAS DE TUI Y LOS TRES CLAVOS.

Esta variación en el número de clavos sería la consecuencia de una ausencia total de referencias a este tema en los textos evangélicos. El uso de clavos para fijar el cuerpo de Cristo a la cruz durante su crucifixión se deduce a partir de otras partes de la Biblia. En primer lugar, el Salmo 22:16 dice: «horadaron mis manos y mis pies». Esta prefiguración veterotestamentaria fue posteriormente desarrollada en el Evangelio de Juan (20:25), en el episodio de la Incredulidad de Tomás, cuando el apóstol se refiere a «la señal de los clavos»⁹³, viendo y sintiendo las heridas de la crucifixión en el cuerpo de Cristo⁹⁴. Las primeras referencias directas a los clavos se encuentran en los Evangelios apócrifos. En el Evangelio de Pedro puede leerse: «Entonces retiraron los clavos de las manos del Señor y lo depositaron en tierra», o en la Sentencia de Pilato (Ciclo de Pilato, Evangelio de Nicodemo) donde se relata el veredicto contra Jesús: «y determino, y pronuncio por esta, que su muerte sea en la cruz, y fijado con clavos a la usanza de reos»⁹⁵. Partiendo de estas primeras referencias, posteriormente los Padres de la Iglesia habrían desarrollado una teorización sobre el uso de los clavos en la Crucifixión de Cristo⁹⁶.

En cuanto al momento en el que se habría producido el cambio de los cuatro a los tres clavos, inicialmente se consideró que el comienzo de esta variación había tenido lugar en torno al año 1250; sin embargo, las representaciones en las que se adopta el modelo del crucificado de tres clavos comienzan a darse en la centuria anterior⁹⁷. De este modo, los orígenes de la representación del crucificado de tres clavos quedan asociados a mediados del siglo XII, no ya al siglo XIII⁹⁸. En lo referente a las causas que llevaron a que se produjese este cambio, estas

⁹³ «Si no viere en sus manos la señal de los clavos, y metiere mi dedo en el lugar de los clavos, y metiere mi mano en su costado, no creeré» (Jn, 20, 25).

⁹⁴ En Juan 20, 20: «Y cuando les hubo dicho esto, les mostró las manos y el costado», haciendo referencia a las marcas visibles de la Crucifixión, a las llagas.

⁹⁵ Para las citas: PIÑEIRO (ed.), *Todos los evangelios*, pp. 323, 367.

⁹⁶ Frederick P. PICKERING, "The Gothic Image of Christ. The Sources of Medieval Representations of the Crucifixion", *Essays on Medieval German Literature and Iconography* (Cambridge-Nueva York, 1980), p. 12.

⁹⁷ Gérard CAMES, "Recherches sur les origines du crucifix à trois clous", *Cahiers archéologiques: Fin de l'Antiquité et Moyen Age*, 16 (1966), p. 186. Este autor remite a la tesis doctoral de: Karl-August WIRTH, *Die Entstehung des Drei-nagel-Crucifixus, seine typengeschichtliche Entwicklung bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland*, Tesis doctoral (Frankfurt, 1953).

⁹⁸ Además, la historiografía asoció los orígenes de esta imagen a las áreas de Alemania y el norte de Francia, planteando una génesis para este nuevo tipo vinculada a una producción regional muy específica. Esto llevó a Wirth a preguntarse si el surgimiento del crucifijo de tres clavos estaría de algún modo vinculada a algún aspecto particular del sentimiento religioso germano, un planteamiento de tendencia positivista que respondería más al momento de creación de este planteamiento que a la realidad. WIRTH, *Die Entstehung des Drei-nagel-Crucifixus* [a través de CAMES, "Recherches sur les origines", p. 188]. Un origen similar era aportado recientemente por Munns, quien afirma que los orfebres de los siglos XI y XII utilizaban ya la solución de los tres clavos – aunque como veremos luego con una finalidad funcional –, vinculando el origen de los tres clavos a los artesanos del entorno del Mar del Norte. Debe tenerse en cuenta que este posicionamiento responde a una de las tendencias generales de la Historia del Arte que ha presentado en numerosas ocasiones la orfebrería como una de las principales fuentes de inspiración para la escultura en piedra y madera. A este respecto afirmaba Williams cuando trataba del impacto de la orfebrería en la escultura de Senlis y Nantes que: «it might be expected that stylistic innovations worked out on a smaller scale and transmitted to the stone sculptors...». WILLIAMS, *Gothic Sculpture*, p. 67; MUNNS, *Cross and Culture*, p. 173.

permanecen inciertas. Cames aporta en su trabajo una síntesis de las diferentes hipótesis que han sido propuestas, remitiendo a: las cruzadas, la importación de reliquias, la liturgia, la influencia del teatro oriental⁹⁹, la importación de piezas bizantinas a Occidente, soluciones puramente formalistas¹⁰⁰, o, incluso, a una búsqueda en la imagen de un simbolismo vinculado al número tres¹⁰¹.

Pero, a pesar de que finalmente esta nueva imagen acabó generalizándose a lo largo de todo el Occidente medieval, de modo general las variaciones iconográficas no son adoptadas idénticamente en todos los sitios ni por todos los autores, llegando, en algunos casos, incluso a ser rechazadas. En el caso del Crucificado, en primer lugar, la frontera entre las representaciones triunfales y sufrientes de Cristo en la cruz no es tan estricta o marcada como podría parecer en un primer momento. Como referíamos anteriormente, durante el siglo XIII siguieron desarrollándose imágenes del tipo triunfal que convivían paralelamente con imágenes coetáneas del denominado *Christus Patiens*. Finalmente, como veníamos comentando, este nuevo tipo, más próximo a la sensibilidad religiosa de los siglos bajomedievales, acabó predominando casi exclusivamente para la representación del Crucificado¹⁰².

En cuanto al número de clavos, fue desde mediados del siglo XIII cuando el nuevo modelo de crucifijo con tres clavos se generalizó y comenzó a reemplazar definitivamente el tipo de cuatro. Hasta entonces puede percibirse como, incluso si en un primer momento predominaron las imágenes con cuatro clavos, ambos modelos fueron desarrollados indiferentemente¹⁰³. Esta convivencia de los dos tipos en lo relativo al número de clavos llevó a que en ciertos casos en una misma obra se muestren ambas variantes. A este respecto, el caso más común serán obras en las que al representar la Crucifixión se usan los cuatro clavos, mientras que en la imagen de las *Arma Christi* aparecen solamente tres¹⁰⁴. Este es el caso, por ejemplo, del Altar de Klosterneuburg – o Altar de Verdún – (1181) [Lám. 9] o del Salterio de Ingeborg (ca. 1195, Ms. 9 Olim 1695, Musée Condé de Chantilly, Francia); dos ejemplos de una dinámica que puede verse en más obras. Otro caso interesante es el que puede observarse en el Salterio de

⁹⁹ Cames sugiere que sería posible que el crucifijo de tres clavos fuese introducido en Occidente en la década de 1150 tras la segunda cruzada, coincidiendo con la expansión de las producciones bizantinas a Occidente. Respecto a la hipótesis del teatro, Mazzon refiere a que los temas del sufrimiento de Cristo y María, así como el énfasis en el lado humano, están presentes ya en textos bizantinos que pueden ser datados en el siglo X. Siguiendo a esta autora, en estos se incluyen indicaciones sobre la insistencia en los gestos de desesperación, con personajes que se golpean a sí mismos, que se tiran del pelo y que lloran intensamente. CAMES, “Recherches sur les origines”, pp. 201-202; MAZZON, *Pathos*, p. 32-33.

¹⁰⁰ Estas se centran en la apariencia del Crucificado, pues el uso de tres clavos conlleva imperativamente una torsión del cuerpo. Sin embargo, la curvatura del cuerpo de Cristo crucificado aparece en imágenes en las que todavía cuenta con los cuatro clavos, partiendo posiblemente de la influencia de las imágenes bizantinas que llegan a Occidente, y a la que remitimos ya en la nota 91. CAMES, “Recherches sur les origines”, p. 186; Albert CASTES, Albert, “La dévotion privée et l’art à l’époque carolingienne: le cas de Sainte-Maure de Troyes”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXIII, 129 (1990), p. 11.

¹⁰¹ Para el desarrollo de esta síntesis véase: CAMES, “Recherches sur les origines”, pp. 186-202.

¹⁰² VILADESAU, *The Beauty of the Cross*, p. 113.

¹⁰³ CAMES, “Recherches sur les origines”, p. 196.

¹⁰⁴ Para un estudio de los *Arma Christi* véase: SCHILLER, *Iconography*, II, pp. 184-97, 207-211; Lisa H. COOPER y Andrea DENNY-BROWN (eds.), *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture. With a Critical Edition of “O Vernicle”* (Farnham, 2014).

Landgrave (1211-1213, HB II 24, Württembergische Landesbibliothek de Stuttgart, Alemania)¹⁰⁵, en el que Cristo en el Calvario aparece clavado a la cruz con tres clavos, mientras que en la imagen de la Trinidad como Trono de Gracia se opta por los cuatro.

Otro ejemplo significativo lo constituye la Basílica de San Francisco de Asís, donde, dentro de un mismo edificio y solo con unas décadas de diferencia, dos autores diferentes – Cimabue y Giotto – optan por seguir dos tendencias en sus representaciones de la Crucifixión [Láms. 10-11]. Este hecho resulta especialmente interesante en el caso de Cimabue, quien opta por representar la Crucifixión con cuatro clavos en un momento en el que el uso de tres ya era una solución considerablemente común y conocida en Italia, donde las obras de Pisano habían introducido ya la nueva imagen de tres clavos. Pero los murales de Asís no serían una excepción en la producción de Cimabue, pues este opta en todos sus trabajos por representar a Cristo crucificado con cuatro clavos y no con tres¹⁰⁶.

De este modo, parece que la introducción de los tres clavos en la imagen del Crucificado no causó en un primer momento demasiada discusión. Sin embargo, se encuentran referencias posteriores a este problema. El caso más interesante que conservamos en el que se muestra el rechazo a esta innovación – y que ha sido referido numerosas veces en los estudios sobre la imagen del Crucificado – es un texto escrito por Lucas de Tui, quien primero fue diácono y canónigo en León, y luego obispo de Tui (1239-1249)¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Durante mucho tiempo este salterio fue considerado el ejemplo más temprano en el que aparecía la tipología de crucificado de tres clavos. Wirth en su trabajo presentaba la Pila bautismal de Saint-Germain de Tienen (1149, Flandes, Bélgica) como el ejemplar más temprano identificado hasta el momento. WIRTH, *Die Entstehung des Drei-nagel-Crucifixus* [a través de CAMES, “Recherches sur les origines”, p. 186].

¹⁰⁶ Cabe destacar en relación con la producción italiana las numerosas cruces de madera policromadas, conocidas como *croce dipinta*, que fueron habituales en el interior de los templos. En las piezas de este tipo llevadas a cabo por Cimabue – como la de San Domenico de Arezzo (ca. 1260-1270), o la de Santa Croce, en el Museo dell’Opera de Florencia (ca. 1280) – se ve que el autor opta siempre por la tradicional solución de los cuatro clavos. Joan SUREDA, “Cenni di Pepi, llamado Cimabue”, *Summa Pictorica*, II (Madrid, 2001) pp. 113-137. Para una aproximación general a las *croce dipinta* italianas: Katharina Christa SCHÜPPEL, “Medieval painted crosses in Italy: Perspectives of research”, *Envisioning Christ on the Cross: Ireland and the Early Medieval West* (Dublin-Portland, 2013), pp. 248-261; Emanuele ZAPPASODI, “La croce dipinta in Umbria al tempo di Giunta e di Giotto, tra eleganze dolorose e coinvolgimento emotivo”, *Francesco e la croce dipinta* (Perugia, 2016), pp. 69-101.

¹⁰⁷ Se desconocen los orígenes de Lucas “el tudense”. En un primer momento se consideró que probablemente fuese de León, ya que él mismo refiere a esta ciudad como «in hac nostra ciuitate», pero esta afirmación podría tratarse de una referencia a la ciudad donde residía y no de donde era natural. Ha sido propuesto también un origen ultrapirenaico, siguiendo a Linehan posiblemente italiano o, quizá, francés. Peter LINEHAN, “Dates and doubts about don Lucas”, *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, 24 (2001), pp. 201-207; Peter LINEHAN, “Fechas y sospechas sobre Lucas de Tuy”, *Anuario de Estudios Medievales*, XXXII, 1 (2002), p. 23; Emma FALQUE REY, “De altera uita: una obra olvidada de Lucas de Tuy”, *La filología latina. Mil años más*, II (Burgos-Madrid, 2009), p. 961. En cuanto a su presencia en Tui, siguiendo a Linehan los datos de los que disponemos llevan a pensar que desde 1239 hasta algún momento entre 1241 y 1242 Lucas no se encontraba todavía en Tui, de hecho, en septiembre de 1240 y en marzo de 1241 aparece firmando documentos como obispo de Tui, pero alejado de su sede. Las primeras referencias documentales a la presencia de Lucas en Tui no aparecen hasta 1242. Ambrosio de Morales refiere al “famoso Obispo D. Lucas de Tuyd” en su sede llevando a cabo en 1246 el entierro de Fr. Pedro González Telmo (o san Telmo). Véase: Enrique FLÓREZ (ed.), *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Philipe II a los Reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias para reconocer las reliquias de Santos, sepulcros reales, y libros manuscritos de las Cathedrales y Monasterios* (Madrid, 1765),

Lucas dedica un capítulo de su obra teológica, *De altera uita fide que controversiis adversus albigensian errors*¹⁰⁸, a rechazar esta innovación que había sido introducida en la figuración de Cristo crucificado: *Contra illos qui dicunt, tres tantum clauos fuisse fixos in manibus et pedibus Saluatoris* (Libro II, Capítulo 11)¹⁰⁹. En este capítulo Lucas defiende que Cristo había sido crucificado con cuatro clavos, y ataca tanto a quienes aseguran que habían sido únicamente tres como a quienes llevan a cabo representaciones de la Crucifixión siguiendo este postulado. El hecho de que Lucas dedique este capítulo a discutir sobre esta variación en la imagen – en un momento en el que los crucifijos de tres clavos ya eran comunes – evidencia la importancia que esta cuestión tenía para el autor. Pero podemos suponer que este texto refleja también una preocupación más amplia, pues Lucas empieza el capítulo afirmando que lo redacta «puesto que hay discusión entre muchos sobre el número de clavos que fueron hundidos en el cuerpo del Señor»¹¹⁰. Partiendo de esta referencia nos preguntamos, ¿podemos entender que existía realmente una discusión más generalizada en el momento en el que Lucas está escribiendo? A pesar de que como reflejábamos antes puede percibirse una cierta reticencia a la asimilación de este cambio en algunos autores o imágenes, *De Altera Vita* supone el único texto – al menos del que tenemos conocimiento – en el que se hace referencia a esta cuestión. Precisamente, por el carácter excepcional de esta fuente, resulta difícil (o imposible) extraer una conclusión aplicable de una forma más amplia o generalizada. En cualquier caso, y siendo conscientes del carácter especulativo de las propuestas que se puedan hacer en este sentido, consideramos que la variación en la imagen del Crucificado debió despertar cierto debate, pues para el sistema visual medieval este supondría un gran cambio que estaba siendo aplicado a la representación de uno de los dogmas centrales de la fe cristiana, y, ni más ni menos, que a la representación de Dios.

Continúa el autor afirmando que el texto tiene la finalidad de «disipar el escrúpulo de la duda y reforzar las proclamas de la verdad... y difundir entre los fieles el conocimiento de este asunto»¹¹¹. Esta afirmación – si partimos de la premisa de que con “fieles” se refiere al común de los cristianos y no a una élite específica – muestra la preocupación que tiene Lucas por la recepción del dogma por parte de los fieles. De hecho, este es un interés que reaparece en el

p. 143 [consultado a través de: <https://archive.org/details/A020242>]; LINEHAN, “Fechas y sospechas”, p. 30; Emma FALQUE REY, “Introducción”, *Lvcae Tvdensis, Chronicon Myndi*, (Turnhout, 2003), p. x.

¹⁰⁸ Han sido propuestas diferentes cronologías para la composición de esta obra: Gilbert la sitúa entre 1227 y 1239; Henriët entre 1235 y 1236; mientras que Falque Rey propone dos cronologías, primero, entre 1233 y 1235, y luego entre 1235 y 1237. Creighton GILBERT, “A Statement of the Aesthetic Attitude around 1230”, *Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, 13, 2 (1985), p. 126; Patrick HENRIËT, “Sanctissima patria. Points et thèmes communs aux trois oeuvres de Lucas de Tuy”, *Cahiers d’Études Hispaniques Médiévales*, 24 (2001), pp. 253-254; FALQUE REY, “De altera uita”, p. 959; Emma FALQUE REY, “La iconografía de la crucifixión en un tratado escrito en latín en el s. XIII por Lucas de Tuy”, *Laboratorio de arte*, 23 (2011), p. 20.

¹⁰⁹ Esta obra fue dividida en diferentes capítulos en la primera edición del libro llevado a cabo por Juan de Mariana (1612), quien decidió realizar dicha división para facilitar la lectura. Falque Rey ha publicado recientemente una traducción al español de este capítulo: FALQUE REY, “La iconografía de la crucifixión”, pp. 19-32. Una parte de este capítulo fue traducido a inglés en: George G. COULTON, *Social Life in Britain from the Conquest to the Reformation* (Cambridge, 1918), pp. 474-476. Para la consulta en latín véase la edición: Emma FALQUE REY (ed.), *Lucae Tudensis. De altera uita* (Turnhout, 2009).

¹¹⁰ FALQUE REY, “La iconografía de la crucifixión”, p. 25.

¹¹¹ FALQUE REY, “La iconografía de la crucifixión”, p. 25.

texto al tratar de la recepción de imágenes. Esta finalidad didáctica del texto, que pretende mostrar la verdad a los fieles, fue puesta ya de manifiesto por Gilbert quien entiende que *De Altera Vita* «is not merely a combative piece of rhetoric against evils», sino que nos presenta al obispo tudense como una especie de profesor que pretende explicar qué es lo correcto¹¹². Esta interpretación podría ser complementaria a las hipótesis de Falque Rey, quien considera que la función de este texto sería la de mover a los lectores contra la herejía¹¹³; y es que en esta obra Lucas asocia el origen del crucificado de tres clavos con los albigenses o cátaros, un movimiento herético que se desarrolló en el siglo XI en el sur de Francia y que en el siglo XIII contaba con un gran número de seguidores.

Para presentar la verdad al lector, Lucas irá dando a lo largo del texto una serie de argumentos que, en su opinión, serían pruebas irrefutables de que Cristo había sido clavado a la cruz con cuatro clavos¹¹⁴. La primera de las pruebas presentadas es el propio san Francisco, quien había recibido en su cuerpo los estigmas de la Pasión de Cristo¹¹⁵. Siguiendo al obispo tudense, Francisco tenía cuatro marcas que se corresponderían con los cuatro clavos: dos en las manos y dos en los pies. A esta afirmación añade que, según la historia del santo¹¹⁶, cuando Francisco vio al serafín crucificado en el Monte Alverna este tenía también cuatro clavos¹¹⁷.

Otro de los argumentos presentados por Lucas, y que resulta especialmente interesante, es el Volto Santo de Lucca, escultura a la que referíamos anteriormente [Lám. 12]. A esta imagen le fueron asociados unos orígenes legendarios que la encuadran en la categoría de imágenes de los tiempos apostólicos, pues según esta tradición se considera que su autor había sido uno de los protagonistas de los Evangelios: Nicodemo. Así, la imagen se relacionaba directamente con

¹¹² GILBERT, “A Statement of the Aesthetic Attitude”, p. 132.

¹¹³ FALQUE REY, “De altera uita”, p. 961-963.

¹¹⁴ Aquí remitiremos únicamente a dos. A mayores, Lucas remite a las reliquias de los clavos y a como él mismo las visto en persona.

¹¹⁵ Bynum analiza este pasaje en la biografía de Buenaventura y afirma que Francisco no se asimila únicamente a Cristo – como personaje histórico – sino también al Crucificado, como imagen devocional: «Hence, in such accounts, Francis almost becomess an object produced by an object». BYNUM, *Chirstian Materiality*, pp. 113-116.

¹¹⁶ Respecto a este primer ejemplo, Falque Rey resalta como Lucas demuestra su conocimiento de la *Vita Prima* de Tomás de Celano (1228-1230), que había sido escrita unos años antes que *De Altera Vita*. Siguiendo la propuesta de esta autora, posiblemente Lucas pudo tener acceso a este texto durante su visita a Italia; aunque no rechaza la posibilidad de que la hubiese leído posteriormente de vuelta en la Península, pues esta biografía de Francisco disfrutó de una gran circulación a lo largo de Europa. FALQUE REY, “La iconografía de la crucifixión”, p. 22-23.

¹¹⁷ En relación con esta cuestión resulta interesante el caso de Giotto, quien, a pesar de haber optado por el tipo de tres clavos a la hora de representar al Crucificado, en el caso de su fresco del episodio de la Estigmatización en Asís lo muestra con los pies paralelos. Podría pensarse que quizá esta imagen no representa los clavos, sino únicamente las llagas, pues en ella no aparece ninguna cruz a la que pueda fijarse el cuerpo. Sin embargo, existen otras representaciones del mismo episodio llevadas a cabo por Giotto en las que el cuerpo aparece clavado a la cruz con cuatro clavos: por ejemplo, la Estigmatización que llevó a cabo en Santa Croce de Florencia [Fig. 7]. Es decir, que un mismo autor está utilizando ambos tipos de crucificado dependiendo de la iconografía que represente, pues en sus *croce dipinta* utiliza tres clavos: véanse las de Santa María Novella (ca. 1300), Santa Felicita (1305-1310) o Remini (ca. 1310-1317). Quizá la justificación de los cuatro clavos en el caso de la estigmatización fuese el intento de crear una correspondencia entre el número de heridas que aparecen en ambos cuerpos. No podemos llegar a ninguna conclusión definitiva, quedando pendiente esta cuestión de una mayor profundización.

una de las personas que protagonizó el Descendimiento del cuerpo de Cristo de la cruz¹¹⁸. Estos orígenes legendarios convertirían a estas imágenes en documentos que aseguraban la existencia histórica de aquellos cuerpos ausentes que no dejaron rastros en la tierra, como Cristo o la Virgen. Esto es lo que Lucas está haciendo al remitir a esta imagen: mostrar el Volto Santo como una fuente para el conocimiento de la verdad histórica sobre el número de clavos que fueron insertados en el cuerpo de Cristo, basándose en una escultura que es considerada un retrato auténtico, esculpida por uno de los protagonistas del pasaje¹¹⁹.

Sin embargo, si nos detenemos a observar el Volto Santo que se conserva hoy en día, este carece de clavos en los pies. Siguiendo a Binski, el cambio en el número de clavos habría tenido poca importancia antes del siglo XIII¹²⁰. Esto significa que pueden encontrarse ejemplos en los que se dan soluciones diversas a la hora de sostener el cuerpo de Cristo a la cruz. Por ejemplo, se conservan casos en los que las manos aparecen clavadas, pero los pies no, ya sea porque estos aparecen completamente libres o porque están atados en vez de clavados¹²¹, quizá tratando de evitar una cuestión que no estaba del todo clara. Munns remite a otro caso de este tipo cuando refiere a crucifijos de orfebrería en los que los pies aparecen dispuestos paralelos y sujetos con un único clavo, que generalmente se dispone en el centro. Estos ejemplares muestran una solución con una finalidad meramente funcional, de modo que el clavo no tiene connotaciones más allá de su finalidad práctica¹²². Este es el caso de la Cruz de Matilde (973-982, Münsterschatzhaus, Essen), el Crucifijo de Hermann e Ida (ca. 1050, Kolumba Museum, Colonia) o la Cruz procesional de Monmouth (siglo XII, National Museum of Wales, Cardiff). Posiblemente, el número de clavos comenzó a tener importancia a principios del siglo XIII tras

¹¹⁸ Estas leyendas fueron creadas como parte de las justificaciones iconológicas para el uso y culto de las imágenes cristianas. En el caso de la leyenda de Nicodemo como escultor, esta parte de la historia del Cristo de Beirut, cuya referencia más antigua ha sido rastreada hasta el siglo VIII, en un florilegio griego escrito en Roma (774-775). La historia fue poco después recogida en las actas del II Concilio de Nicea (787), donde además se atribuía su creación a Atanasio de Alejandría, de modo que se retrasaba su origen a una cronología anterior a 373. Esta historia cuenta como unos judíos atacaron una imagen de Cristo que al ser agredida comenzó a sangrar. Tras comprobar los milagros producidos por esta sangre estos judíos se convierten al cristianismo. Esta historia es luego recogida en el siglo IX en la traducción que Anastasio *el Bibliotecario* (ca. 810 – ca. 878) hace de las actas del II Concilio de Nicea (787) en el que se había reestablecido la veneración de las imágenes. En esta traducción Anastasio refiere a un sermón atribuido a Atanasio de Alejandría (ca. 296 – 373), uno de los Padres de la Iglesia Griega, en el que se cita una imagen milagrosa hecha por Nicodemo. Para un estudio más detallado de esta historia y sus implicaciones véase, entre otros: Jean-Marie SANSTERRE, “L’image blessée, l’image souffrante: quelques récits de miracles entre Orient et Occident (VI^e-XII^e siècle)”, *Bulletin de l’institut historique belge de Rome*, 69 (1999), pp. 116-125; Michele BACCI, “Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore: studio sulle metamorfosi di una leggenda”, *Santa Croce e Santo Volto: Contributi allo studio dell’origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)* (Pisa, 2002), pp. 9, 24, 50-54; ESPÍ FORCÉN, *Recrucificando a Cristo*, pp. 41-42. Sobre esta cuestión volveremos en el capítulo 4.

¹¹⁹ Lucas utiliza también el Volto Santo para defender que los pies – y por tanto las piernas – de Cristo se encontraban paralelos en la cruz, de modo que estaban rectos y no torcidos [Fig. 1]: «Pedes enim Redemptoris non contorti, sed recti fuerunt in cruce, ut in semitis mandatorum suorum nos recto gressu affectionis et operum doceat ambulare» (*De Altera Vita*, II, 11, 140-143). FALQUE REY (ed.), *Lucae Tudensis. De altera vita*, p. 131.

¹²⁰ Paul BINSKI, *Becket’s Crown. Art and Imagination in Gothic England, 1170-1300* (New Haven, 2004), pp. 221-223.

¹²¹ Véanse por ejemplo las crucifixiones de la Cruz de Muiredach de Monasterboice (siglo X, Co. Louth, Irlanda) [Fig. 31] o la del Sacramentario de Lorsch (siglo X, Musée Condé de Chantilly, Francia) [Fig. 2].

¹²² MUNNS, *Cross and Culture*, p. 172.

la refutación de Inocencio III (†1216), quien carga en un sermón contra el uso de los tres clavos en las imágenes del crucificado: «Fuerunt in passione Domini quatuor clauī, quibus manus affixae sunt et pedes affixi... Duos pedes et duas manus, quatuor clauīs debet configere Christianus»¹²³. Posiblemente esta condena – de aquel a quien denomina en su obra el “perseguidor de herejes”¹²⁴ – fuese el germen para el texto de Lucas.

Volviendo sobre Lucas y el Volto Santo, el tudense no solo remite a esta imagen como prueba del uso de los cuatro clavos, sino también para demostrar la base de otras convenciones figurativas. Así, afirma que el Volto Santo demuestra que la cruz tenía cuatro brazos, posiblemente en este caso utilizando la imagen para defender el uso de la cruz latina frente a las otras tipologías que comenzaban a utilizarse para representar la cruz. En relación con esta cuestión, encontramos otro buen ejemplo de la polémica que podían causar las innovaciones en la imagen religiosa y como en algunos casos estas no eran aceptadas. Se trata del caso de la Cruz de Conyhope, que ha sido estudiado por Binski¹²⁵. Estos hechos tuvieron lugar en una iglesia parroquial de Londres, donde, siguiendo los *Annales Londinienses*, en el año 1305 «a certain terrifying Cross [*“Crux horribilis”*] was taken to the chapel of Conyhope, and on the following day called Good Friday was adored by many [*“adorabatur a multis”*]]»¹²⁶. Se consideró que este crucifijo estaba “hecho incorrectamente” pues carecía de *patibulum* y por tanto no representaba “la verdadera forma de la cruz”. Por esta razón se entendió que esta cruz era una invención arbitraria del artista, pero no una representación real de la cruz del Señor. Fue Berliner quien partiendo de estos datos dedujo que el crucificado al que se estaba haciendo referencia posiblemente siguiese la tipología conocida en alemán como *Gabelkreuz*, en el que la cruz tiene forma de ípsilon (Y)¹²⁷. Este tipo era conocido entonces en Alemania e Italia, pero no se encuentran ejemplares en otros territorios como Francia o Inglaterra¹²⁸. La Cruz de

¹²³ Así se refiere Lucas de Tui en su texto a las palabras de Inocencio III (*De Altera Vita*, II, 11, 14-17). FALQUE REY (ed.), *Lucae Tudensis. De altera vita*, p. 128; MUNNS, *Cross and Culture*, p. 173, nota 119.

¹²⁴ Este papa se opuso a los albigenses no únicamente a través de la palabra, si no que fue quien promovió la campaña militar conocida como Cruzada Albigense (1209-1229) con la finalidad de erradicar el catarismo. Esta cruzada comenzó con la Masacre de Béziers (1209) en la que se arrasó indiscriminadamente con toda la ciudad. Véase: Mark G. PEGG, *A Most Holy War: The Albigensian Crusade and the Battle for Christendom* (Oxford, 2008).

¹²⁵ Paul BINSKI, “The Crucifixion and the Censorship of Art around 1300”, *The Medieval World* (Londres-Nueva York, 2001), pp. 342-360.

¹²⁶ BINSKI, “The Crucifixion and the Censorship”, p. 343. Recogido también en: Thomas Alexander HESLOP, “Attitudes to the visual arts: the evidence from written sources”, *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England 1200-1400* (London, 1987), p. 26.

¹²⁷ Rudolf BERLINER, “The Freedom of the Medieval Art”, *Gazette des Beaux-Arts*, 6, 28 (1945), pp. 263-288. Remitamos con anterioridad a uno de los ejemplos más conocidos de esta tipología, el Crucificado de Santa María im Kapitol. En la Península Ibérica se conserva un Crucificado de este tipo en Puente la Reina. Véase: SCHILLER, *Iconography*, II, p. 134. Para el ejemplar de Puente la Reina: Luis VÁZQUEZ DE PARGA, “El crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina”, *Príncipe de Viana*, 4, 12 (1943), pp. 307-313; FRANCO MATA, “El Crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina”, pp. 57-64.

¹²⁸ En Francia se conserva únicamente el ya aludido caso de Perpignan, aunque no se descarta la posible existencia de más ejemplares. En el caso de Inglaterra, siguiendo a Binski, esta tipología sería posiblemente desconocida. Debemos tener en cuenta que en Alemania sobrevivieron más piezas que en Inglaterra a la destrucción protestante. El mayor impacto de estas destrucciones iconoclastas lleva a que no se conserven esculturas monumentales de Cristo crucificado, siendo más complejo reconstruir como sería la apariencia de este tipo de piezas. WILLIAMSON, *Gothic Sculpture*, p. 67; BINSKI, “The Crucifixion and the Censorship”, p. 348.

Conyhope fue destruida y su creador fue amenazado, prohibiéndosele crear otro crucificado de ese tipo. Para Binski, este caso de censura es un buen ejemplo de lo que sucede cuando una imagen, que había sido originada en un contexto específico, es importada a otro diferente¹²⁹.

Este tipo de censuras responden a la problemática que suscitaba introducir variaciones en aquellas imágenes que suponían símbolos centrales de la fe. Lucas en su texto, poniendo palabras en boca de sus enemigos, afirma que hay quienes consideran que las imágenes pueden ser modificadas con la finalidad de incrementar la devoción de las gentes, remitiendo específicamente al caso de los sufrimientos de Cristo en su Pasión:

«Pero podrá decir alguno: “En cuanto a esto afirmamos que el Señor fue crucificado con un único clavo con un pie sobre el otro y queremos que las costumbres de la Iglesia se cambien, para que la devoción del pueblo aumente ante la mayor amargura de la pasión de Cristo y, tras la renovación de las costumbres, se evite el hastío. Pues no atañen estas cosas a la substancia de sacramentos o de los artículos de fe y pueden cada día variar al gusto de cada uno. Es suficiente para la salvación creer que Cristo fue crucificado y es indiferente considerar que aquél fue colgado en una cruz de cuatro o de tres brazos, que fue clavado con cuatro o tres clavos y que su costado derecho o el izquierdo fue traspasado con una lanza...”. A los que afirman razonadamente estas cosas y otras semejantes conviene responder también razonadamente para que, debido a la falta de cautela de una respuesta improvisada, no se cree causa u ocasión de errar. Y así respondemos públicamente, en relación a este artículo de fe, que es suficiente para nuestra salvación creer que Jesucristo fue crucificado con su verdadero cuerpo, que había tomado de la Virgen. Pero si se nos pregunta sobre aquellas cosas, al tratar de la cruz, de los clavos y de la herida del costado, nos adherimos a las divinas autoridades utilizando y siguiendo los mandatos de la Iglesia Romana... A lo que se ha dicho más arriba de que las costumbres de la Iglesia no tienen la categoría de los sacramentos o de los artículos de fe y pueden cada día cambiarse, respondemos que han sido transmitidas por los santos padres a través del Espíritu Santo y que, a no ser que lo exija una necesidad inevitable y el bien común, no han de ser cambiadas ni siquiera por los obispos» (*De Altera Vita*, II, 11, 147-185)¹³⁰.

Lucas refiere en este pasaje a una de las funciones que, como veíamos en el apartado anterior, fue dada a las imágenes especialmente durante los siglos bajomedievales: estimular la devoción. De este modo, al hablar de la variación en el número de clavos – y haciéndolo desde el punto de vista de sus adversarios – este obispo reconoce que la disposición de las piernas y pies cruzados clavados por un único clavo es una solución que transmite visualmente una mayor sensación de sufrimiento. Es decir, que se está reconociendo en este texto la introducción de variaciones en las imágenes del momento con finalidades expresivas, que causen un mayor impacto en el receptor.

¹²⁹ BINSKI, “The Crucifixion and the Censorship”, p. 343.

¹³⁰ FALQUE REY, “La iconografía de la crucifixión”, p. 30.

Moralejo Álvarez resaltó como en los textos del obispo tudense se percibe el gran interés que este tenía por el arte y la arquitectura. En su *Chronicon Mundi*¹³¹, estas producciones aparecen identificadas como signos o síntomas de los tiempos¹³². El tudense hace también referencia a cuáles serían para él las funciones de las imágenes en los templos: «la defensa de los fieles (*ad fidelium defensionem*); las enseñanzas que transmiten (*ad doctrinam*); el estímulo de los buenos ejemplos (*ad imitationem*); y la decoración (*ad decorem*)», este último siguiendo a Moralejo Álvarez en relación con ideas como honra y dignidad¹³³. Es decir, que entre las justificaciones que Lucas da a la existencia de imágenes en las iglesias no incluye ninguna vinculada a la devoción y las emociones. De hecho, en la referida cita de *De Altera Vita* se percibe claramente como además se opone a las modificaciones de la imagen para estas finalidades, pues es consciente de que, cambiar la imagen de un símbolo central, como es el crucifijo, con la finalidad de buscar un mayor impacto en el espectador, podría ser peligroso.

Partiendo de su texto entendemos que Lucas considera que las imágenes religiosas – que son plasmaciones visuales de los dogmas cristianos – refieren a planteamientos teológicos, no solo como producto de estos, sino como parte activa en el discurso. Es decir, que la imagen juega un papel activo en la exploración de las ideas teológicas, así como son consideradas también instrumentos activos para alcanzar la salvación¹³⁴. De hecho, Lucas muestra sus preocupaciones en este sentido cuando, abordando la problemática sobre la imagen de la Trinidad, afirma en otro punto de su obra: «que los herejes y pintores dejen de fabricar blasfemias a través de la imagen» (*De Altera Vita*, II, 9)¹³⁵. Para él: «El cambio frecuente de las costumbres eclesiásticas alimenta la discordia, incita a los simples a la blasfemia, lleva a

¹³¹ Esta fue su contribución historiográfica, posiblemente escrita antes de 1239 y supuestamente llevada a cabo por encargo de la Reina Berenguela. En el siglo XIII la historiografía hispano-latina es representada por dos autores, Lucas de Tuy y el arzobispo de Toledo Rodrigo Jiménez de Rada (*Historia de Rebus Hispaniae*). La relación entre ambos autores ha sido ampliamente estudiada y debatida. Las divergencias y coincidencias entre ellos son el reflejo de sus particulares aproximaciones a la historia, no como muestras de mentalidades diferentes, si no como defensas de intereses diferentes. Para la edición de *Chronicon Mundi*: Emma FALQUE REY (ed.), “Introducción”, *Lvcae Tvdensis, Chronicon Mvndi* (Turnhout, 2003), pp. xvii-xix. Véase también: Peter LINEHAN, *History and the Historians of Medieval Spain* (Oxford, 1993); Georges MARTIN, “Dans l’atelier des faussaires. Luc de Tuy, Rodrigue de Tolède, Alphonse X, Sanche IV: trois exemples de manipulations historiques (León-Castille, XIIIe siècle)”, *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales*, 24 (2001), pp. 279-312; Emma FALQUE REY, “Galicia and the Galicians in the Latin Chronicles of the Twelfth and Thirteenth Centuries”, *Culture and Society in Medieval Galicia. A Cultural Crossroads at the Edge of Europe* (Leiden-Boston, 2015), pp. 416-424.

¹³² Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, “D. Lucas de Tuy y la ‘actitud estética’ en el arte medieval”, *Euphrosyne: Revista de filología clásica*, 22 (1994), p. 341.

¹³³ MORALEJO ÁLVAREZ, “D. Lucas de Tuy”, pp. 342-343.

¹³⁴ Viladesau establecía, en este sentido, el concepto de *aesthetic theology*, o teología estética, afirmando que la imagen es un medio de pensamiento y comunicación, con un código propio y diferenciado de la palabra. Las imágenes serían entendidas así como parte activa y conformante del discurso y las reflexiones teológicas. VILADESAU, *The Beauty of the Cross*, pp. 3-6. Este autor había tratado ya esta idea de lo estético como componente teológico en trabajos previos. Véase: Richard VILADESAU, *Theological Aesthetics: God in Imagination, Beauty, and Art* (Nueva York, 1999). Véase también: Bernard MCGINN, “Theologians as Trinitarian Iconographers”, *The Mind’s Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages* (Princeton, 2006), pp. 186-207; HAMBURGER, “The Place of Theology”, p. 15.

¹³⁵ «Haereticus seu pictor desinet per imaginem blasphemiae fabricare». Tomado de: GILBERT, “A Statement of the Aesthetic Attitude”, p. 151.

notables prelados a la negligencia o la veleidad y ofrece a los herejes materia para retractarse»¹³⁶.

En el texto Lucas transmite una preocupación por los fieles y como pueden ser confundidos a través del uso de imágenes divergentes. Por ejemplo, cuando en otra de sus obras habla de la Trinidad antropomórfica afirma que esta imagen «llevará a las personas simples a creer que existen tres dioses»¹³⁷. Lucas entiende el poder de las imágenes y su papel en la transmisión y conocimiento de los dogmas, por lo que le preocupa lo peligrosas que pueden resultar si se las utiliza incorrectamente. De hecho, esto se hace especialmente claro cuando remite a las tácticas utilizadas por los albigenses¹³⁸, que introducirían variaciones y nuevos elementos en las imágenes para confundir y engañar a la gente¹³⁹, como medio para atacar la autoridad de la Iglesia¹⁴⁰.

Podemos entender la referencia de Lucas de Tui a los albigenses como los creadores del crucifijo de tres clavos – cuando no lo habrían sido¹⁴¹ – como un medio de condenar esta innovación en la imagen. Es decir, Lucas conectaría el nuevo tipo de crucificado con lo que en el momento era considerado una amenaza que preocupaba a la institución. Así, esta identificación con los albigenses no respondería a que realmente fuesen los que iniciaron el cambio en el número de clavos, sino probablemente se tratase de una estrategia para aumentar

¹³⁶ FALQUE REY, “La iconografía de la crucifixión”, p. 32.

¹³⁷ Traducido de la cita en: GILBERT, “A Statement of the Aesthetic Attitude”, p.136.

¹³⁸ Los albigenses eran dualistas, es decir, creían en dos principios opuestos: el bien y el mal. Para ellos la materia era negativa y condenable, por lo que rechazan la humanidad de Cristo y, por tanto, su sufrimiento y muerte en la cruz y, consecuentemente, la veneración de la cruz y el crucifijo. Rechazaban también los sacramentos y la resurrección de la carne. CAMILLE, *El ídolo gótico*, p. 28; BYNUM, *Christian Materiality*, pp. 163-165. Para una aproximación a los cátaros y su tratamiento historiográfico véase: Antonio SENNIS (eds.), *Cathars in Question* (Woodbridge-Rochester, 2016); Deborah SHULEVITZ, “Historiography of Heresy: The Debate over ‘Catharism’ in medieval Languedoc”, *History Compass*, XVII, 1 (2019 [2018]), online: [<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/hic3.12513>].

¹³⁹ Existen referencias a cómo los cátaros, para ir contra la institución eclesiástica, se inventaban imágenes milagrosas para poder exponerlas posteriormente como un fraude. En Braine, en el año 1204, “Nicolás, el más famoso pintor de toda Francia” fue quemado por orden del obispo de Reims tras ser acusado de hereje cátaro. Otra referencia reveladora sobre los albigenses aparece en la *Historia Albigensium* y es referida por Rubin cuando afirma que siguiendo este texto, los albigenses: «teach that the host of Christ’s body does not differ from lay bread; instilling such blasphemy in the ears of simple folk, saying that even if Christ’s body was large as the Alps, it would have already been consumed by those eating it, and would have been totally annihilated». HESLOP, “Attitudes to the Visual Arts”, pp. 26-33; CAMILLE, *El ídolo gótico*, p. 230; RUBIN, *Corpus Christi*, p. 321; BINSKI, “The Crucifixion and the Censorship”, p. 346.

¹⁴⁰ GILBERT, “A Statement of the Aesthetic Attitude”, p.128.

¹⁴¹ Existen referencias a esta tradición con anterioridad. Por ejemplo, en la obra *Christus Patiens* de Gregorio Nacianceno (†389) se habla sobre los tres clavos. Munns afirma que «knowledge of the three-nail tradition can be seen across Europe from the Czech lands to the Western Isles by the seventh decade of the twelfth century». En relación con esto, Wirth daba un buen ejemplo afirmando que habría sido imposible que Enrique I de Flandes (+1216), emperador latino de Constantinopla, hubiese comisionado un crucifijo herético. En cuanto a la vinculación de la imagen con los albigenses, Prehn proponía en sus estudios precisamente lo contrario, entendiendo que los cambios en las imágenes, que establecían una relación más directa con el fiel, eran un medio a través del que ir en contra de las doctrinas heréticas de los cátaros. WIRTH, *Die Entstehung des Drei-nagel-Crucifixus* [a través de CAMES, “Recherches sur les origines”, p. 189]; ERIC T. PREHN, *Visual Perception in XIII-Century Italian Painting* (Roma, 1968), pp. 1-3, 17-36. MUNNS, *Cross and Culture*, p. 175.

la sensación de peligro asociada a estas imágenes, vinculándolas a una connotación negativa¹⁴². En relación con esto, ya Schapiro afirmaba, cuando trataba de este rechazo a los tres clavos como albigenses, que era «much like those who criticize Expressionist painting as Cultural Bolshevism»¹⁴³, un término utilizado en la Alemania Nazi para atacar las manifestaciones artísticas modernas, que eran consideradas como divergencias revolucionarias que iban contra la autoridad tradicional.

El texto de Lucas puede ser entendido como un ejemplo de los esfuerzos de cierta ortodoxia clerical por controlar las imágenes¹⁴⁴, pues como ya ponía de manifiesto Freedberg, estas contaban con una poderosa capacidad de afectar al espectador¹⁴⁵. Además, debemos tener en consideración nuevamente que, para funcionar correctamente, los símbolos y las imágenes debían ser reconocibles y encontrarse bajo regulaciones y control, pues los cambios podían llevar a la idolatría, al venerarse un símbolo falso¹⁴⁶. Afirmaba Bynum sobre los siglos bajomedievales que «It was exactly the materialization of piety that created theological and disciplinary problems for the church, stimulating not only resistance from dissident groups but also intellectual creativity on their part and the part of their opponents (...) Holy matter was (...) both radical threat and radical opportunity in the later Middle Ages»¹⁴⁷.

Pero los cambios en las imágenes existieron porque los religiosos las aceptaron, incluso cuando existen casos como el de Lucas, quien abiertamente se opone a la asimilación de las nuevas imágenes. No debe olvidarse que estas se encontraban fundamentalmente dispuestas en iglesias, donde los espectadores tendrían la posibilidad de verlas. Posiblemente este tipo de innovaciones visuales habrían sido promovidas desde la propia institución, de modo que sus mensajes se adaptaban a los cambios sistemáticos de la sociedad, actualizando las imágenes religiosas a las nuevas necesidades. Desde este punto de vista, nos preguntamos si quizá el texto de Lucas refleja una división en el propio seno de la Iglesia en relación con la función y la apariencia de las imágenes. De este modo, no se trataría de una polaridad entre albigenses y la autoridad eclesiástica, sino de figuras pertenecientes a la propia institución que estarían

¹⁴² La preocupación de Lucas sobre los albigenses tendría que ver con la supuesta existencia de cátaros en León. Esta cuestión ha sido ampliamente discutida por la historiografía. Fernández Conde sugiere que quizá Lucas «había extrapolado la significación y la magnitud del núcleo de revoltosos y alborotadores, formado fundamentalmente por laicos (...) que campaban a sus anchas por León en la primera parte del siglo XIII», asociándolos con la doctrina cátara con la intención de «poner en guardia a la jerarquía del peligro que podían entrañar las maniobras de aquellos grupos de activos revoltosos». Francisco Javier FERNÁNDEZ CONDE, *La religiosidad medieval en España. Plena Edad Media (ss. XI-XII)* (Gijón, 2005), p. 411.

¹⁴³ Meyer SCHAPIRO, «From Mozarabic to Romanesque at Silos», *The Art Bulletin*, XXI, 4 (1939), p. 331.

¹⁴⁴ Este texto de Lucas ha sido recogido anteriormente en trabajos que se aproximaron al estudio de la libertad que habrían podido tener los autores medievales a la hora de crear imágenes, un tema ampliamente debatido. Para Coulton esa supuesta libertad creativa sería «a delusion difficult to account for», refiriendo al autoritarismo de la Iglesia medieval. Sin embargo, otros autores han defendido vías diferentes sobre esta cuestión. Por ejemplo, Camille mantiene que con el avance de los siglos bajomedievales los autores fueron adquiriendo una mayor libertad para componer, y que la producción artística comenzó a escaparse del control hegemónico de la Iglesia. Para una síntesis sobre este tema véase: GILBERT, «A Statement of the Aesthetic Attitude», pp. 128-132; CAMILLE, *El ídolo gótico*, p. 230.

¹⁴⁵ FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, p. 419.

¹⁴⁶ CAMILLE, *El ídolo gótico*, p. 231; BINSKI, «The Crucifixion and the Censorship», p. 348.

¹⁴⁷ BYNUM, *Christian Materiality*, p. 20.

siguiendo diferentes caminos figurativos. A este respecto, ya Gilbert remitía a una dicotomía similar cuando trataba el texto de Lucas, remitiendo a ella como «the strict and the mainstream church»¹⁴⁸. De ser así, Lucas estaría identificando las innovaciones como heréticas para defender el lado ortodoxo ante esta especulativa división en la Iglesia.

En cualquier caso, a pesar de que figuras como Lucas de Tui se opusiesen a las variaciones en la imagen del crucificado, el Cristo sufriente de tres clavos se convirtió en el nuevo tipo utilizado en todo el Occidente medieval, adquiriendo, en cierto sentido, el carácter de un fenómeno “internacional”, pero siempre con su evidente diversidad a la hora de adoptar y asimilar el modelo común.

«So, acknowledging the essential indeterminacy of symbols is a concomitant of an investigation of the working, and the unmaking, of power, since it is through power that attempts to fix meaning are made. Power, invested in institutions, operates to supply, suggest and reinforce certain narratives and they symbolic make-up, to allow access to certain rituals and artefacts rather than others, to suggest as strongly as possible the aptness of certain metaphors ... Those who sought divergent modes of expression, those who questioned the aptness of dominant metaphors, could pay with their lives, or their freedom. Evidently, those who could influence representation could influence the construction of legitimacy, or the order of things material, social and spiritual. The whole structure of the church, the approval of secular authorities, the very naturalness of the only place of worship and of a comprehensive worldview preached and thought frequently, was empowered in the claim of sacramentality and in the practice of an exclusive right of meditation»¹⁴⁹.

¹⁴⁸ GILBERT, “A Statement of the Aesthetic Attitude”, p. 148.

¹⁴⁹ RUBIN, *Corpus Christi*, p. 8-9.

2. Esculturas del Crucificado en la Galicia bajomedieval: visión general

En el caso específico de Galicia nos encontramos que la asimilación de las modificaciones que va presentando la imagen a lo largo de los siglos bajomedievales resulta levemente diferente a la que se da en otras latitudes europeas. Por ejemplo, en Galicia, las imágenes escultóricas de Cristo sufriente, muerto y clavado a la cruz con tres clavos, no se generalizan hasta el siglo XIV¹⁵⁰. En Galicia durante el siglo XIII estas piezas siguen manteniendo las características propias de lo que – dentro de las categorizaciones de la disciplina – podría considerarse la tradición visual anterior¹⁵¹. De este modo, en Galicia nos encontramos con piezas que responden a las características “propiamente góticas” a partir de 1300, mientras que las esculturas llevadas a cabo con anterioridad muestran una confluencia (o síntesis) entre ambas tendencias. En cuanto a su producción, se percibe también una variación en los focos de elaboración de la escultura. Así, entre el siglo XIII y principios del XIV prima una producción enfocada mayoritariamente en las diócesis de Tui y Ourense; mientras que, durante el resto de la Baja Edad Media, los territorios clave en cuanto a producción escultórica serán centros urbanos como Santiago, Noia, Betanzos, Coruña o Pontevedra¹⁵².

Es en Tui, en la portada occidental de su catedral (ca. 1225), donde se conserva el primer ejemplar de un crucificado gótico con tres clavos de Galicia y, siguiendo a Moralejo Álvarez, de toda la Península¹⁵³. Este autor incidía en el *unicum* que supondría esta escultura¹⁵⁴, ya no solo por tratarse del primer ejemplar de tres clavos en territorio gallego, sino también por el tipo de representación, pues aparece como atributo de uno de los personajes de las estatuas-

¹⁵⁰ Debe tenerse en cuenta que no todas las regiones muestran las mismas condiciones – ya sean estas materiales, sociales, económicas, etc. – a la hora de introducir en ellas las diversas novedades que van sucediéndose en las tendencias visuales.

¹⁵¹ Cabe destacar que existían dentro de la realidad cultural del noroeste peninsular imágenes del crucificado que responden a las soluciones góticas en fechas anteriores a 1300. Un buen ejemplo de ello son las miniaturas de las *Cantigas de Santa María*. En las imágenes del *Códice Rico* conservando en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial (Ms. T.I.1) se estaban ya representando a finales del siglo XIII el tipo de crucificados góticos que luego se generalizarán en la escultura del siglo XIV.

¹⁵² MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, p. 36.

¹⁵³ MORALEJO ÁLVAREZ, “Escultura gótica en Galicia”, p. 72.

¹⁵⁴ Es necesario resaltar que la Catedral de Tui ya constituye un *unicum* en sí misma dentro del panorama del gótico gallego. Este edificio es una precoz manifestación de un gótico francés en Galicia que no mostrará una continuidad en las producciones llevadas a cabo posteriormente en este territorio. Moralejo Álvarez explicaba esta carencia de continuidades a través de la situación política que vive Galicia durante la segunda mitad del siglo XIII y, por tanto, la decadencia en la que entra la escultura de este momento: «la tan traída y llevada pervivencia del románico – o de su particular versión mateína – en Galicia no se debe en principio a ninguna virtud especial de este, sino a un vacío, que, tanto en Física como en Historia, es el factor que explica las inercias». MORALEJO ÁLVAREZ, “Escultura gótica en Galicia”, p. 74.

columna de la portada [Figs. 3, 21]. Así, resultaría llamativo que en esta figuración se está cambiando la cruz, atributo identificativo del personaje, por un crucifijo¹⁵⁵. Después de esta primera imagen escultórica – sobre la que volveremos brevemente en capítulos posteriores – habrá que esperar hasta principios de la centuria siguiente para volver a encontrar un crucificado de estas características.

Centrándonos ya en los crucificados escultóricos conservados en Galicia, en primer lugar, cabe destacar que esta imagen aparece en una serie de piezas que responden a diversas tipologías. Durante la realización de este trabajo establecimos una diferenciación de dichas piezas en categorías, primero divididas en función del material utilizado, de modo que – dejando fuera la orfebrería – nos encontrábamos con producción escultórica tanto en madera como en piedra. En el caso de la madera, todas las piezas localizadas son tallas del crucificado, en bulto redondo, generalmente de grandes dimensiones (aproximadamente de tamaño natural), a excepción únicamente de una – el Cristo de Allariz –, que muestra un tamaño notablemente inferior (64'7cm de alto) [Fig. 14]. No se conserva en Galicia – o por lo menos en el momento de redacción de este trabajo se desconoce todavía su existencia – ninguna otra pieza escultórica en madera con la imagen del crucificado que pudiese ser encuadrada en una tipología diferente (por ejemplo, retablos tallados). En cuanto a la producción en piedra, esta es la que muestra una mayor diversidad de tipologías, encontrando fundamentalmente sepulcros, escultura arquitectónica, diversos relieves y cruces de piedra exentas: los *cruceiros*.

En el caso de la madera se conservan tallas del crucificado desde la segunda mitad del siglo XII¹⁵⁶, percibiéndose claramente un incremento en la producción de esta tipología en el siglo XIV, aunque el mayor número de piezas conservadas pertenecen a la centuria siguiente. Para

¹⁵⁵ Han sido propuestas diversas posibilidades para la identificación de este personaje: el profeta Jeremías, el profeta Isaías o el anciano Simeón. La identificación de este personaje sigue resultando, en cierto sentido, una incógnita, y consideramos que su estudio, especialmente en lo relativo al método elegido para representarlo, merecen una mayor profundización en investigaciones futuras. Véase: MORALES ALVAREZ, *Escultura gótica*, pp. 161-164; Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, *La catedral de Tuy en época medieval* (Pontevedra, 1995), pp. 56-57.

¹⁵⁶ Se conservan de entre finales del siglo XII y ca. 1200: el Cristo de los Desamparados de la Catedral de Ourense [Fig. 23, Lám. 13], el Crucificado de Vilanova dos Infantes (Celanova, Ourense) [Lám. 14], el de San Salvador dos Penedos (Allariz, Ourense) y el crucificado de Santa Eufemia de Ambía (Baños de Molgas, Ourense). Ligeramente posterior, datado a principios del siglo XIII, sería el Calvario de San Antolín de Toques (A Coruña), el primer Calvario – con María y Juan – conservado en Galicia [Fig. 4, Lám. 32]. Todas estas tallas responden a las dinámicas habituales de las piezas románicas: se trata de Cristo representado vivo, sereno, hierático, sin rastros de sufrimiento, con corona de rey, vistiendo un largo *perizonium* hasta las rodillas, con las piernas en paralelo y fijado a la cruz con cuatro clavos. Para estas piezas véase: Ángel del CASTILLO LÓPEZ, *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia*, II (A Coruña, 2008 [1972]), pp. 21, 392, 604, 644; Carlos PLATERO FERNÁNDEZ, “Arte románico galego. San Antolín de Toques”, *Museo Terra de Melide. Boletín do Centro de Estudos Melidenses*, 2 (1983), s/n; M^a Isabel NOGUEIRAS POUSA, *Crucifijos románicos en Galicia (tallas en madera)*, Memoria de licenciatura (Santiago de Compostela, 1985); Jesús FERRO COUSELO y Joaquín LORENZO FERNÁNDEZ, “La capilla y santuario del Santísimo Cristo de la Catedral de Orense”, *Boletín Auriense, Anexo 12* (1988), pp. 9-10; Ramón YZQUIERDO PERRÍN, “Otras manifestaciones artísticas”, *Galicia.Arte*, X (A Coruña, 1993), pp. 480-482; M^a Pilar CARRILLO LISTA, *El arte románico en Terra de Melide* (A Coruña, 1997), pp. 57-58; Luciano FARIÑA COUTO, “Cruces y crucifijos románicos en Galicia”, *XIX Ruta Cicloturística del Románico-Internacional* (Pontevedra, 2001), pp. 167-169; Ana Belén FREIRE NAVAL, “Aproximación al estudio artístico del antiguo priorato de San Antolín de Toques (A Coruña)”, *Estudios Mindonienses*, 18 (2002), pp. 1241-1243.

la producción en piedra, a pesar de su mayor posibilidad de conservación, el número de piezas conservadas no resulta mucho mayor, siendo la primera pieza que puede ser datada con una relativa seguridad posiblemente del siglo XI¹⁵⁷. A partir de entonces, apenas se conservan – o existieron – ejemplares en los que se incluya la imagen de Cristo crucificado hasta después de 1300¹⁵⁸, cuando nuevamente aumenta la producción de escultura pétrea en la que se representa esta imagen. En definitiva, las piezas conservadas con anterioridad al siglo XIII son enormemente escasas; e incluso la propia producción encuadrable en el siglo XIII es muy inferior a la de los siglos XIV y XV, respondiendo, en primer lugar, a un aumento generalizado de las producciones figurativas durante estos siglos, pero también una renovada importancia de las imágenes específicas del crucificado durante los siglos finales de la Edad Media.

La datación de las piezas se realiza fundamentalmente a través de un análisis formal, debido a la carencia de documentación en la mayoría de los casos, de forma que no se puede establecer una cronología más precisa. La primera síntesis de la evolución formal de las imágenes del crucificado en el ámbito gallego fue llevada a cabo por Manso Porto. Esta autora, además de establecer las soluciones propias de las piezas en relación con sus marcos cronológicos, también aporta, en muchos de los casos, las primeras dataciones para las piezas conservadas¹⁵⁹.

Comenzando con las piezas del crucificado encuadrables en el siglo XIII, mantienen parte de los presupuestos y modelos de las piezas románicas, prolongando estas soluciones en el

¹⁵⁷ Se trata del relieve de San Pedro Fiz de O Hospital de O Incio (Lugo). Esta pieza fue durante mucho tiempo erróneamente considerada del siglo VI; sin embargo, habría sido producida posiblemente en el siglo XI. Fue Delgado Gómez el primer en estudiar este relieve, que consideró una obra paleocristiana “indígena” del siglo VI. Yzquierdo Perrín puso en duda esta cronología, que resulta excesivamente temprana para el relieve, afirmando que se trataría de una pieza más tardía. En la actualidad nos encontramos trabajando sobre esta pieza junto al Dr. Javier Castiñeiras, con el propósito de aportar una datación para la pieza – que consideramos del siglo XI –, así como una interpretación a su llamativa representación. Para los estudios y referencias anteriores véase: Jaime DELGADO GÓMEZ, *La Crucifixión de la iglesia del Hospital de O Incio: Una muestra de arte indígena paleocristiano de Galicia* (A Coruña, 1987); Ramón YZQUIERDO PERRÍN, “Segunda mitad del siglo XII: Iglesias de nave única”, *Galicia.Arte*, X (A Coruña, 1993), p. 328. A este relieve deben sumarse otras piezas cuya cronología genera todavía muchas dudas y que se encuentran en la actualidad totalmente descontextualizadas, por lo que su estudio resulta extremadamente complejo. Este es el caso del relieve de Fazouro (Foz, Lugo), considerado posiblemente del siglo X; o el conocido como “Santo Arandel” de Beca (Museo do Pobo Galego), datado en el siglo XI. Véase: Manuel CHAMOSO LAMAS, “Sobre una antigua representación del Crucificado: el relieve de Beca de Bastavales”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XII, 67 (1967), pp. 241-245; Fernando GALBÁN FREILE, “Un posible relieve prerrománico en el Valle del Ouro”, *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, VIII, 1 (1997-1998), pp. 37-43. Agradezco a mis compañeros María Jesús de la Torre Llorca y Javier Castiñeiras que me remitiesen a la existencia de estos dos relieves.

¹⁵⁸ Cabe destacar la existencia de un relieve en el exterior del ábside de Santo Estebo de Ribas de Sil, que habría sido labrado durante la segunda mitad del siglo XII, pues la cabecera del templo fue elevada entorno a 1184 (datada por inscripción). Se conserva también un relieve con Cristo crucificado entre – lo que parecen ser – los dos ladrones en la iglesia de San Salvador de Castro de Ouro (Alfoz, Lugo). Se desconoce la cronología de esta pieza, enmarcada hoy en una iglesia del siglo XV; sin embargo, parece ser una pieza anterior reutilizada. Ramón YZQUIERDO PERRÍN, “Segunda mitad del siglo XII: Iglesias de tres naves, cruciformes y excepcionales”, *Galicia.Arte*, X (A Coruña, 1993), pp. 439-445.

¹⁵⁹ Véase: Carmen MANSO PORTO, “Relieves y retablos. Imaginería”, *Galicia.Arte*, XI (A Coruña, 1993), pp. 448-454. Para las dataciones a través de estudios formales resultan fundamentales también el estudio de Thoby, y la división en tipos de Ara Gil: THOBY, *Le Crucifix*; Clementina Julia ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia* (Valladolid, 1977), pp. 67-91.

tiempo. De este modo, parte de ellas conservan todavía el hieratismo y la frontalidad, mientras que en otras comienzan a introducirse progresivamente las nuevas tendencias al naturalismo, imprimiendo un movimiento en el cuerpo. En cuanto a los atributos, estas piezas mantienen todavía la corona de rey y la solución de los cuatro clavos, de modo que los pies se disponen paralelamente. Como afirmábamos al principio de este apartado, en Galicia los cuatro clavos no se introducen definitivamente en la representación del crucificado en la escultura hasta en torno a 1300. Es decir, que los primeros crucificados góticos conservados en el territorio gallego muestran todavía una combinación de elementos asociados al Románico – como la anatomía o la corona real – mientras se van introduciendo ya elementos asociados a los tipos góticos, como la inclinación de la cabeza o la figuración de Cristo muerto¹⁶⁰.

Los primeros crucificados que incluyen soluciones visuales góticas en el contexto gallego son: el crucificado de San Paio de Antealtares (Museo de Arte Sacra, Compostela), de mediados del siglo XIII¹⁶¹; el Cristo de Mougás (Museo Diocesano de Tui) [Láms. 15-16], una pieza enormemente deteriorada a la que le faltan partes, datada en el siglo XIII¹⁶²; el Cristo de Fornelos de Montes (Museo Diocesano de Tui) [Láms. 17-18], también muy deteriorado, posiblemente de finales del siglo XIII¹⁶³; y el calvario de San Fiz de Cangas (Pantón, Lugo), procedente de una pequeña capilla que se encuentra en las inmediaciones de esta iglesia¹⁶⁴. En cuanto a la cronología de esta última pieza, existen discrepancias sobre su posible datación. Castillo López lo data en el siglo XIII, para Manso Porto sería de entre el segundo tercio y mediados esta misma centuria, mientras que Yzquierdo Perrín la considera de principios del XIV, entorno a 1300¹⁶⁵. En cualquier caso, como apuntaba ya Yzquierdo Perrín, se trata del último ejemplar conservado en el que todavía se figura a Cristo con la corona real, pues a partir de entonces se generalizó la corona de espinas, desapareciendo la de rey [Fig. 5].

Todas estas piezas muestran la cabeza ligeramente ladeada a la derecha, visten un amplio *perizonium* hasta las rodillas y presentan una anatomía esquemática que continúa los postulados precedentes. A la vez comienzan a introducirse nuevos elementos, que conviven todavía con

¹⁶⁰ Siguiendo a Manso Porto las soluciones góticas que se introducen en estas piezas responden a los primeros tipos góticos castellanos del segundo tercio del siglo XIII. MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 448.

¹⁶¹ Se trata de una escultura relicario que cuenta en la cabeza con un pequeño depósito. Para Carrillo Lista se trataría de una pieza del siglo XIII que habría sido luego intervenida en el XIV para adaptarla a las nuevas corrientes visuales. M^a Pilar CARRILLO LISTA, “Cristo crucificado”, *Santiago. San Paio de Antealtares* (Santiago de Compostela, 1999), pp. 173-174.

¹⁶² Isidro G. BANGO TORVISO, “Aportación a una catalogación de la imaginería gótica de Pontevedra”, *Museo de Pontevedra*, XXXII (1978), pp. 95-104; MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 448.

¹⁶³ Manso Porto establecía ya que el ejemplar de Fornelos de Montes sería posterior al de Mougás. El de Mougás muestra todavía las piernas en paralelo, mientras que el de Fornelos de Montes las tiene cruzadas, pues sus pies estarían atravesados por un único clavo. BANGO TORVISO, “Aportación a una catalogación”, pp. 6-7; MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 448.

¹⁶⁴ Por motivos de conservación la pieza original se encuentra en el Museo de Arte Sacro de las Clarisas de Monforte de Lemos (Lugo), mientras que en la capilla junto a la iglesia de San Fiz se ha dispuesto una copia. Para esta pieza véase: CASTILLO LÓPEZ, *Inventario*, II, p. 39; Nicanor RIELO CARBALLO, “Cangas, (San Fiz), Pantón”, *Inventario Artístico de Lugo y su Provincia*, II (Madrid, 1975), pp. 35-40; Ramón YZQUIERDO PERRÍN, “Calvario”, *Galicia no tempo* (Santiago de Compostela, 1991), pp. 202-203.

¹⁶⁵ MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 448; YZQUIERDO PERRÍN, “Calvario”, p. 202.

las soluciones anteriores. Así, algunos muestran las piernas cruzadas con los pies dispuestos en rotación externa para permitir que sean fijados por un único clavo, y, Cristo comienza a ser representado muerto, pero en estos casos, no muestra sufrimiento en su rostro, sino serenidad.

Las piezas del XIV son más naturalistas, evolucionando hacia tipos más dramáticos¹⁶⁶. Se producen entonces unas piezas con anatomías más marcadas y se presta una mayor atención a los elementos que transmiten el sufrimiento, como las heridas, la sangre o la gestualidad. Por otra parte, durante esta centuria se mantienen elementos que se habían iniciado en las piezas anteriores. Por ejemplo, se continúa generalmente con los pies en rotación externa – que lleva a la disposición de una pierna en ángulo – y se sigue utilizando el *perizonium* hasta las rodillas, elemento que se irá acortando a medida que avanza el siglo.

Finalmente, las imágenes encuadrables en el siglo XV muestran una serie de variaciones¹⁶⁷. En primer lugar, se generaliza el acortamiento del *perizonium*, que deja a la vista los muslos de Cristo¹⁶⁸. La silueta de las figuras tiende a ser más enderezada y estilizada, de modo que ya no muestra una disposición en S tan marcada. La nueva tendencia a disponer los pies en rotación interna, de modo que las piernas aparecen en paralelo, llevó a la progresiva desaparición del cruce en ángulo que podía verse en las piezas de la centuria anterior. Esta variación llevó a que el cuerpo de Cristo se dispusiese en la cruz más vertical, en una postura que resulta más serena que la producida por la rotación externa de los pies que había caracterizado las piezas del siglo XIV. A estas modificaciones se suma que las características dolorosas que podían verse en las piezas del siglo XIV – de manera ya atenuada en el caso gallego – continuarán mitigándose más en las piezas del XV¹⁶⁹.

Se enmarcan en el siglo XIV piezas de diversas tipologías, producidas tanto en piedra como en madera. Comenzando por la madera, se conservan una serie de tallas del crucificado en San

¹⁶⁶ Es en las primeras décadas del siglo XIV cuando se difunde en Castilla el tipo de Crucificado doloroso. MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 451. Para el grupo castellano de crucificados dolorosos: FRANCO MATA, “El crucifijo gótico”, pp. 220-241.

¹⁶⁷ Para un estudio formal de los crucificados del siglo XV véase: THOBY, *Le crucifix*, pp. 187-214; MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, pp. 452-453.

¹⁶⁸ Para la evolución del *perizonium* véase: Carmen GÓMEZ GARCÍA, *Disposición del paño de pureza en la escultura del Cristo crucificado entre los siglos XII y XVII*, Tesis doctoral (Madrid, 2007).

¹⁶⁹ Se conservan numerosas piezas encuadrables en el siglo XV. En el caso específico de tallas de madera, se conservan: el crucificado de la capilla de Nosa Señora do Portal del convento de Santo Domingo de Ribadavia (Ourense), el crucificado del convento de Santa Clara de Santiago de Compostela [Lám. 23], el crucificado de la iglesia de San Salvador de Bergondo (A Coruña), el crucificado de Santa María do Azougue (Betanzos, a Coruña) [Lám. 24], el Cristo de las Batallas de Verín (Ourense), el calvario de la iglesia parroquial de Corvelle (Sarria, Lugo), el crucificado de la capilla de Vilachá (Castroacán, Lugo), el crucificado de San Juan de Ribadavia (Ourense), o el crucificado de la iglesia parroquial de Vilabade (Lugo), sobre el que volveremos brevemente luego. Consideramos que podría datarse también del siglo XV el crucificado de Santa María de Mixós (Monterrei, Ourense), que Manso Porto databa en el siglo XIV [Lám. 25-26]. Se conservan de esta centuria también numerosas piezas pétreas que serán referidas en los capítulos siguientes, como el relieve del convento de Santa Bárbara de A Coruña [Fig. 57], el retablo de la pasión de Santa María de Gracia de Monterrei (Ourense) [Lám. 29-30], el relieve de la capilla de los Condes de Santa María de Gracia en Monterrei (Ourense) [Fig. 56], varias piezas en alabastro como los retablos conservados en Mondoñedo [Láms. 27-28], o diversos *cruceiros*, como los de Pontevedra, Noia, Compostela o Baiona. MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, pp. 417-419, 452-453.

Pedro Fiz de Hospital de O Incio (Lugo) [Fig. 6], San Xoán de Portomarín (Lugo) [Fig. 7], Santa María do Camiño (Muros, A Coruña), en el Museo Diocesano de Tui (Pontevedra), el Museo Arqueológico de Ourense [Lám. 19], San Francisco de Viveiro (Lugo), Santa María das Areas de Fisterra (A Coruña) y en la Catedral de Ourense. A ellos se suman dos Calvarios, con la Virgen y Juan, conservados en la Catedral de Santiago [Fig. 10, Lám. 20] y en la Capilla de los Condes de Santa María de Gracia (Monterrei, Ourense) [Fig. 11, Lám. 21].

En cuanto a la producción pétreo, la escultura del siglo XIV ya no se enmarca en los grandes programas catedralicios en los que se desarrollan amplias portadas – como las de Ourense o Tui –, sino que las piezas del crucificado de esta centuria pertenecen a otro tipo de producciones. En el caso específico de la escultura inserta en la arquitectura, los ejemplos conservados son muy escasos. Además de la ya referida estatua-columna de la Catedral de Tui – de la centuria anterior, ca. 1225 –, se conserva un capitel en San Francisco de Betanzos (capilla absidal del evangelio, ca. 1380) donde se figura la escena del Calvario como parte de la narración de los eventos evangélicos¹⁷⁰ [Fig. 12]. Además, se conserva también una cruz antefija en la capilla de los Deza en Ansemil (Silleda, Pontevedra)¹⁷¹ [Fig. 13, Lám. 22]. El resto de las piezas pétreas en las que se incluye el crucificado son fundamentalmente sepulcros, relieves y *cruceiros*. De los cinco sepulcros conservados en Galicia en los que aparece de algún modo la imagen de Cristo en la cruz, únicamente tres pueden ser datados con seguridad en el siglo XIV: el sepulcro del “obispo desconocido” de la Catedral de Ourense, el de Juana de Castro en la Catedral de Compostela y el de Fernan Cao de Cordido en Santo Domingo de Bonaval (Santiago de Compostela). A estos sepulcros se suman otros dos relieves considerados parte de

¹⁷⁰ M^a Dolores FRAGA SAMPEDRO, “San Francisco de Betanzos: nuevas aportaciones a su programa iconográfico”, *Anuario Brigantino*, 18 (1995), pp. 207-226; Alfredo ERÍAS MARTÍNEZ, *Iconografía de las tres iglesias góticas de Betanzos: San Francisco, Santa María do Azougue y Santiago* (Betanzos, 2014), pp. 399, 597-598. En la iglesia de Santa María do Azougue de Betanzos, situada en las inmediaciones del templo franciscano, se encuentra otro capitel en el que aparece figurado un crucificado. Se encuentra en el primer tramo de la nave del evangelio, en torno a lo que hoy en día es el baptisterio. Se considera que este conjunto escultórico en el que se incluye el crucificado sería originalmente parte de los arcos del destruido convento de San Francisco, que fueran reinstalados en el siglo XX en el interior de Santa María. Cabe señalar a este respecto que entre el capitel del interior de San Francisco y el que hoy se encuentra en Azougue existe un gran distanciamiento a nivel estilístico. ERÍAS MARTÍNEZ, *Iconografía de las tres iglesias*, pp. 400, 623, 681.

¹⁷¹ Esta cruz se encuentra coronando la Capilla de Santa Ana, anexada a la Iglesia de San Pedro de Ansemil, que originalmente fuera un monasterio benedictino. Esta capilla había sido fundada por Diego Gómez de Deza (†1341) – miembro del linaje de los Churrichaos –, cuyo sepulcro se encuentra en su interior. Chao Castro data la construcción de la capilla entre 1330 y 1335, pues se sabe que estaba ya construida en 1337. En cuanto a las cruces antefijas, estas fueron abundantes ya en las iglesias románicas, pero lo habitual sería que fuesen lisas, es decir, que no se figurase en ellas el cuerpo de Cristo, tratándose normalmente de cruces latinas flordelisadas o cruces que forman entrelazos. En el caso de Ansemil se trata de una cruz sobre un cordero – solución habitual en estas piezas – que incluye la imagen de Cristo crucificado. Para Chao Castro, la imagen de Cristo «aparenta no guardar contemporaneidad con la propia cruz». Véase: David CHAO CASTRO, “La Capilla de Santa Ana de Ansemil: Una primera aproximación”, *Descubriendo. Anuario de Estudios e Investigación de Deza*, 2 (2000), pp. 213-230 (p. 227 para la referencia a la cruz). Sobre el monasterio de San Pedro de Ansemil: Ramón YZQUIERDO PERRÍN, “San Pedro de Ansemil: Un monasterio gallego del siglo X”, *Boletín Auriense*, VII (1977), pp. 83-117. Para una aproximación general a las cruces antefijas: Francisco VALES VILLAMARÍN, “Notas arqueológicas: As cruces antefixas románicas da eirexa parroquial de San Xiao de Mandaio (Cesuras)”, *Anuario Brigantino*, IV (1981), pp. 48-50; Francisco VALES VILLAMARÍN, “As cruces antefixas románicas e sustentáculos da comarca betanceira”, *Anuario Brigantino*, V (1982), pp. 16-30.

monumentos y capillas funerarias: el relieve de San Francisco de Pontevedra y el de Santa Cristina de Fecha. Finalmente, consideramos que existen, por lo menos, cinco *cruceiros* que pueden ser datados en el siglo XIV: los de Melide, Torre de Lama, Fervenzas, Neda y Vimianzo. Sobre estas piezas volveremos en los capítulos siguientes.

La mayor parte de las piezas gallegas no muestran un gran dramatismo a la hora de figurar a Cristo, sino que cuentan con rostros serenos y cuerpos curvados, pero que no cuelgan exageradamente de las cruces. Aunque esta sea la tendencia más generalizada, se conservan piezas en las que se incide en el sufrimiento o que muestran características propias de los crucificados dolorosos.

En este sentido cabe destacar especialmente el crucificado de Santa María do Camiño en Muros (segunda mitad del siglo XIV)¹⁷² [Fig. 8, 29, Lám. 19]. Los brazos de este crucificado cuelgan extremadamente de la cruz, lo que ha llevado a proponer que su cruz original podría haber sido en ípsilon, y que desapareciese quizá en el traslado de la pieza a finales del siglo XVII, cuando fue reubicada en el retablo barroco. Otra característica llamativa de esta pieza es su falta de cabello, que ha llevado a Manso Porto a ponerlo en relación con otras piezas gallegas en las que se utilizan postizos de cabello natural, como el crucificado de San Francisco de Viveiro, el de Santo Domingo de Tui o los Santos Cristos de Ourense y Fisterra, es decir, que posiblemente la talla muradana hubiese contado con pelo postizo que no se conserva en la actualidad¹⁷³.

Habría existido en Galicia otro ejemplar similar a la escultura muradana. Se trata del crucificado conocido hoy en día como “Cristo de los Remedios”, que se encuentra la capilla mayor del monasterio de La Rábida, en Palos de la Frontera (segundo tercio del siglo XIV) [Lám. 31]. Esta talla preside la capilla desde 1945, pues fue trasladado a esta localidad onubense desde su localización original: la colegiata de Santa María do Campo, en A Coruña. Al igual que en el caso del crucificado de Muros, los brazos del “Cristo de los Remedios” cuelgan exageradamente de la cruz de modo que su cuerpo se dispone en Y; destaca su acentuada verticalidad, cuenta con un amplio *perizonium* y dispone las piernas en paralelo para clavar los pies uno sobre el otro¹⁷⁴.

Sobre la pieza muradana cabe destacar también el modo en el que se resalta el sufrimiento de la muerte en la cruz, tallándose la sangre y los coágulos de las heridas. Esta característica permite saber como habría sido su estado original, pues en la mayor parte de ejemplares la sangre era pintada, por lo que se perdería al llevar a cabo repintes posteriores. Sin embargo, en

¹⁷² Esta pieza se encontraba originalmente situada en un pasadizo elevado que unía el santuario mariano de Muros con el hospital de la ciudad. Véase: CASTILLO LÓPEZ, *Inventario*, II, p. 360; MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 452; Francisco SINGUL LORENZO, “Una obra maestra de la escultura gótica italiana: el Crucificado de Santa María de Muros (A Coruña)”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, LVIII, 124 (2011), p. 104.

¹⁷³ MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 452.

¹⁷⁴ Para esta pieza: Manuel Jesús CARRASCO TERRIZA, *La escultura del Crucificado en la Tierra Llana de Huelva* (Huelva, 2000), pp. 451-452; Juan Miguel GONZÁLEZ GÓMEZ y Jesús ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, “La escultura cristífera medieval en Huelva y su provincia”, *Temas de estética y arte*, 24 (2010), pp. 171-175.

estos casos, al estar la sangre tallada a lo largo de todo el cuerpo, sabemos que existía esa intención de incidir en el aspecto sufriente de la muerte de Cristo¹⁷⁵.

En cuanto a las tipologías, como veníamos comentando, se conservan piezas tanto en piedra como en madera en las que se figura al crucificado, siendo los ejemplares más numerosos las esculturas líneas de tamaño natural, referidas, en ocasiones, en la documentación como “crus grande”¹⁷⁶. Como afirmábamos anteriormente, solo una pieza muestra unas dimensiones considerablemente inferiores: el Cristo crucificado conservado en los fondos del Museo Arqueológico de Ourense¹⁷⁷ [Fig. 14]. Estas piezas de madera eran fundamentalmente destinadas al espacio del altar, generalmente en el presbiterio de la iglesia, aunque podrían encontrarse también en altares secundarios de capillas laterales.

De un modo general, entre los usos que tendrían las esculturas dispuestas en el entorno del altar se ha aludido por ejemplo a la necesidad de imágenes que facilitasen el reconocimiento de las distintas advocaciones que existían en el templo – no aplicable a las tallas del crucificado, que serían una imagen generalizada¹⁷⁸ –; a su finalidad como soporte material que apoyase la meditación o la devoción; a su función como elementos transmisores de la presencia de aquellas personalidades sagradas a las que representan; como contenedoras de reliquias; como elementos de referencia visual tanto para los clérigos como para los fieles que asisten a los ritos; o como elementos focales a los que dirigir gestos y plegarias¹⁷⁹.

A pesar de que todas estas funciones serían aplicables al caso específico del crucifijo, debe partirse de la premisa de que la presencia de esta imagen en el entorno del altar tiene una naturaleza diferente a la de las otras imágenes religiosas. En primer lugar, ese crucifijo

¹⁷⁵ Bynum entendía que las grandes manifestaciones de piedad vinculada a la sangre y el expresionismo que esta conllevaba eran fundamentalmente un fenómeno característico del Norte de Europa, afirmando que: «The “brutal realism” and expressionism of northern art with its twisted bodies, bulging veins, and streams of gore is unmatched by the gentler suffering in images from the south». Caroline Walker BYNUM, *Wonderful Blood. Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond* (Filadelfia, 2007), pp. 5-6.

¹⁷⁶ M^a Dolores FRAGA SAMPEDRO, “Un calvario peculiar: el franciscano orante al pie de la cruz”, *Quintana*, 2 (2003), pp. 171-172, nota 53.

¹⁷⁷ Sus dimensiones facilitarían su transporte, permitiendo que sus usos fuesen diversificados. Ha sido datada en la primera mitad del siglo XIV, aunque sus características formales continúan tendencias habituales de piezas anteriores, como, por ejemplo, sigue mostrando corona real. Este motivo habitual de las tallas románicas aparece combinado con el uso de los tres clavos. Óscar MONTERO FEIJOO, “Cristo gótico de Allariz”, *Museo Arqueológico Provincial de Ourense, Peza do Mes* (2008), s/n [http://www.musarqourense.xunta.es/wp-content/files_mf/pm_2008_01_gal.pdf] [última consulta 22/07/2019].

¹⁷⁸ Aunque se da el caso de que existieron capillas con advocación “Santa Cruz” o “Santo Crucifijo” en relación con las imágenes del crucificado que allí se encontraban.

¹⁷⁹ Véase: Julian GARDNER, “Some Franciscan Altars of the Thirteenth and Fourteenth Centuries”, *The Vanishing Past. Studies of Medieval Art, Liturgy and Metrology presented to Christopher Hohler* (Oxford, 1981), pp. 29-38; Michele BACCI, “El mobiliari d’altar en l’època romànica”, *El Romànic i la Mediterrània. Calalunya, Toulouse i Pisa, 1120-1180* (Barcelona, 2008), pp. 195-206; Jérôme BASCHET, *L’iconographie médiévale* (París, 2008), pp. 54-64; Justin E. A. KROESEN y Victor M. SCHMIDT (eds.), *The Altar and its Environment, 1150-1400* (Turnhout, 2010); Jérôme BASCHET, “L’image et son lieu. Quelques remarques générales”, *L’image médiévale: fonctions dans l’espace sacré et structuration de l’espace culturel* (Turnhout, 2011), pp. 179-204; Marc SUREDA I JUBANY, “La imagen en el altar. Reflexiones sobre localización, propiedades y utilidades de la imagen esculpida a partir de ejemplos catalanes del medioevo”, *Codex Aquilarensis*, 28 (2012), pp. 86-94.

dispuesto en el espacio del altar representa a Cristo crucificado, a Dios sacrificándose por el ser humano, es decir, es una imagen que muestra a aquel por quien se llevan a cabo los ritos que tienen lugar en ese entorno¹⁸⁰. En el altar se conmemoraba el sacrificio de Cristo que era traído al espacio del fiel a través de la eucaristía, cuestión que llevó a una asociación entre el altar y el propio Cristo: «Quid est enim altare nisi forma corporis Christi?» se preguntaba san Ambrosio en su *De Sacramentis*¹⁸¹. Por estas razones, la presencia de la cruz en el altar era requerida, generalmente entre los candelabros, tal y como ponen de manifiesto las obras litúrgicas medievales¹⁸².

Si recurrimos a uno de los tratados de liturgia más importantes y difundidos de estos siglos, el *Rationale Divinorum Officiorum* (ca. 1286) de Guillermo Durando, obispo de Mende (†1296)¹⁸³, cuando trata el tema de la decoración de los espacios de la iglesia afirma que «la decoración del altar consiste en cofres, revestimientos, filacterias, candelabros, cruces, flecos de oro, estandartes, libros, velos y cortinas» (*Rationale*, 1.3.24)¹⁸⁴. Especifica luego que «hay dos *candelabra* colocados en las esquinas del altar» y que en medio «hay una cruz» (*Rationale*, 1.3.27), afirmando que «la cruz debe estar colocada sobre el altar, y se le coloca encima de un solo soporte para que se le rinda nuevamente homenaje, ya que Simón de Cirene llevó la cruz después de haberla quitado de encima de los hombros de Cristo. La cruz sobre el altar está en medio de dos candelabros, porque Cristo en su Iglesia es el mediador entre los dos pueblos. Pues Él es la piedra angular, el que de dos cosas ha hecho una y al cual llegaron los pastores de Judea y los Magos de Oriente» (*Rationale*, 1.3.31)¹⁸⁵.

Las cruces que se encontraban en los altares, en un principio eran lisas, pero pronto empezaron a incluir el cuerpo de Cristo. Gardner hace referencia a como en las regulaciones sobre el uso de imágenes en los templos quedaba establecido en el siglo XIII que todas las

¹⁸⁰ Righetti resalta como Cristo es el centro de la liturgia, afirmando que «fué, sin duda alguna, este eminente concepto de Cristo, alma de la liturgia, el que sugirió a los antiguos el poner la imagen majestuosa y soberana, el *Pantocrator*, sobre el arco triunfal en los ábsides de las iglesias». Este concepto puede aplicarse también a las imágenes del Crucificado, que se encontrarían también en la zona del altar, en muchos casos dispuestos elevados en este espacio, una imagen que resultaría más acorde con los siglos bajomedievales que la imagen distante y triunfal del Pantocrator. Mario RIGHETTI, *Historia de la Liturgia* (Madrid, 1955 [1946]), p. 18.

¹⁸¹ Una idea que aparece ya en textos de Optato de Mileto: «Quid est enim altare nisi sedes corporis et sanguinis Christi?». RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*, p. 451-504.

¹⁸² Véase: RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*, pp. 488-493.

¹⁸³ Las citas en español – a no ser que se especifique lo contrario – han sido traducidas partiendo de la edición en inglés: Timothy M. THIBODEAU (trad.), *The Rationale Divinorum Officiorum of William Durand of Mende. A New Translation of the Prologue and Book One* (Nueva York, 2007), pp. 39-42. Para una edición en latín véase: Anselm DAVRIL y Timothy M. THIBODEAU (eds.), *Gvillelmi Dvranti Rationale Divinorum Officiorvm*, 3 vols. (Turnhout, Brepols, 1995-2000).

¹⁸⁴ Otra traducción es: «Los ornamentos del altar son cofres, vasos o relicarios, tapices o manteles, filacterias, candelabros, cruces, franjas o flecos de oro, pendones o estandartes, libros, velos, cortinas». Joaquín YARZA LUACES et al. (eds.), *Fuentes y documentos para la Historia del Arte*, III (Barcelona, 1983), p. 222.

¹⁸⁵ De esta forma aparecía ya referido en el *De sacro altaris misterio* de Inocencio III, escrito antes del inicio de su papado en 1198. En este texto remite a la necesidad de disponer una cruz en el altar del mismo modo que luego lo hizo Durando: «Inter duo candelabra in altari crux collocatur media, quoniam inter duos populos Christus in Ecclesia mediator existit, lapis angularis qui fecit utraque unum: ad quem pastores a Judaea, et magi ab Oriente venerunt». Tomado de: Beth WILLIAMSON, «Altarpieces, Liturgy, and Devotion», *Speculum*, 79, 2 (2004), p. 367, nota 116. La cita de Durando tomada de: YARZA LUACES et al. (eds.), *Fuentes y documentos*, III, p. 224.

iglesias debían contar con una imagen del crucificado en el altar durante la celebración de la misa¹⁸⁶. Es decir, que de las primeras cruces lisas se irá evolucionando hasta que en la Baja Edad Media se generaliza la presencia de las imágenes escultóricas de Cristo crucificado.

Este tipo de regulación se encuentra también en las disposiciones capitulares de franciscanos y dominicos, según las cuales el ábside es uno de los pocos espacios que puede acoger decoración dentro de los templos mendicantes. En el presbiterio, habitualmente situado de forma elevada en el arco de ingreso, se disponía la imagen de un Cristo sufriente monumental, como pueden verse en San Francisco de Spoleto o en Santa Croce de Florencia¹⁸⁷. En el caso gallego, una parte importante de las tallas del crucificado de entre los siglos XIV y XV que han sido conservadas pueden ser vinculadas con las órdenes mendicantes¹⁸⁸. De estas tallas tres pertenecieron a conventos dominicos: el crucificado del Museo Diocesano de Tui (segunda mitad del siglo XIV)¹⁸⁹; el de Santo Domingo de Tui (segunda mitad del siglo XV, capilla absidial de la Epístola)¹⁹⁰; y el de Santo Domingo de Ribadavia (segunda mitad del siglo XV, Capilla de Nuestra Señora del Portal)¹⁹¹. En cuanto a los ámbitos franciscanos, únicamente dos de las tallas conservadas habrían pertenecido a estos entornos: el crucificado de San Francisco de Viveiro (segunda mitad del siglo XIV) y el de Santa Clara de Santiago de Compostela (siglo XV), que se encuentra actualmente en la sala capitular, sobre la puerta de acceso al coro alto¹⁹² [Lám. 23].

Habrían existido más piezas vinculadas a los ámbitos mendicantes que no se han conservado, pero que conocemos a través de referencias documentales. Este es el caso del

¹⁸⁶ Véase: Julian GARDNER, “Altars, Alterpieces, and Art History: Legislation and Usage”, *Italian Alterpieces, 1250-1550. Function and Design* (Oxford, 1994), pp. 5-19.

¹⁸⁷ Para una aproximación a los crucificados en los espacios mendicantes véase: Joanna CANNON, *Religious Poverty, Visual Riches. Art in the Dominican Churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth Centuries* (New Haven, 2013), pp. 47-69.

¹⁸⁸ La presencia de estas órdenes en el territorio gallego se constata desde principios del siglo XIII. Esta es una fecha muy temprana, próxima a la propia fundación de las órdenes. En 1239 se crea la Provincia franciscana de Santiago, que abarca los territorios de Galicia, León y Portugal. A lo largo del siglo XIII se fundan conventos mendicantes en Santiago de Compostela, A Coruña, Ourense, Viveiro, Pontevedra y Lugo. Las fundaciones se continuarán en los siglos XIV y XV, encontrando conventos mendicantes en otros puntos de la geografía gallega como Monterrei, Ferrol, Betanzos, Louro, Portomarín, Ribadavia, Vilabade, etc. En Galicia se fundaron también conventos mendicantes por iniciativa laica, una vez aparecieron los *frades da povre vida* y los demás *freires* y *freiras* de la Tercera Orden Regular. Véase: José GARCÍA ORO, *Galicia en los siglos XIV y XV*, 2 vols. (A Coruña, 1987); MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, I, pp. 31-88.

¹⁸⁹ Se encontraba originalmente en el convento dominico de la ciudad. Volveremos sobre esta pieza en el capítulo 4. MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 451; MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, I, p. 357.

¹⁹⁰ Para esta pieza véase la página 143 de este trabajo.

¹⁹¹ Además, se conserva en el convento dominico de Ribadavia otra talla del crucificado, situada en la capilla mayor, que puede ser datada a principios del siglo XVI. MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, pp. 452-453; MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, I, pp. 270-271.

¹⁹² Maso Porto databa la escultura del convento de clarisas en el siglo XIV, vinculándolo al calvario del Sancti Spiritus de Compostela y al de Santa María de Gracia de Monterrei. Fue posteriormente Fraga Sampedro quien llevó la cronología al XV. Véase: MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, pp. 449-451; M^a Dolores FRAGA SAMPEDRO, “Cristo crucificado”, *El Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. Ocho siglos de claridad* (Santiago de Compostela, 1996), pp. 194-195. Para el convento de Santa Clara de Compostela véase: Clara RODRÍGUEZ NÚÑEZ, “El convento de Santa Clara de Santiago en la Edad Media”, *El Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. Ocho siglos de claridad* (Santiago de Compostela, 1996), pp. 83-100.

crucificado que se encontraba en el claustro de Santo Domingo de Pontevedra, entre las capillas de Santa Catalina y de San Pedro y San Pablo, al que se hace referencia en el contrato de los albaceas de Sancha Gómez da Feira con los conventos de Santo Domingo y San Francisco (1408), donde puede leerse: «...la dita Sancha Gomez, que jaz sepultada enno dito moosteiro de Sam Domingo, ante o Crucifijo grande do dito moosteiro»¹⁹³. Habría existido otro crucificado en el altar del Santísimo Cristo del mismo convento de Pontevedra, que recibe una bula del Papa Gregorio XIII en 1573: «Quodecirca, ut ecclesia domus sancti dominici oppidi Pontisvedre ordinis fratrum praedicatorum ... et in ea altare sanctissimi crucifixi»¹⁹⁴. También hay constancia de un crucificado que se encontraba sobre el frontal de los baldaquinos que albergaban los enterramientos de los Vizoso en Santo Domingo de Viveiro, referido en el acta notarial del traslado de las cláusulas testamentarias de Martín Vizoso (1366): «Hun frontal atravesado que abrega, dun estao ao outro, sobre los altares de San Pedro et de Santa Maria, en que aja o Croçefilso con las emagees»¹⁹⁵. Existía otra imagen en San Francisco do Rial (Louro, Muros), que aparece enumerado en el *Inventario de alhajas, imágenes, ornamentos...* llevado a cabo por el arzobispo de Santiago, donde se hace referencia a un «Sto. Cristo de estatura grande»¹⁹⁶. Finalmente, habría que citar un posible crucificado que podría haberse encontrado en el ya aludido hipotético travesaño de San Francisco de Betanzos, del que no conservamos referencia documental, sino los restos materiales del soporte.

En cuanto a sus localizaciones específicas, estas podían encontrarse al fondo de la capilla mayor o, en muchos casos, sobre el altar, elevados en un travesaño o colgados del arco de acceso a la capilla [Lám. 32]. Todavía hoy en día pueden verse ejemplos de esta disposición. Así, en San Julián de los Prados (Asturias), un crucificado del siglo XIII se encuentra colgado en la entrada de la capilla mayor. En el contexto gallego, sucede algo similar en San Pedro Fiz de O Hospital de O Incio, donde el crucificado medieval se encuentra colgado del techo del ábside con unas cadenas, una situación similar a como podrían haberse encontrado estas imágenes durante los siglos medievales [Fig. 6]. En el caso gallego también conservamos una referencia indirecta a esta disposición, pues en la iglesia conventual de San Francisco de Betanzos se conservan las ménsulas que soportarían el travesaño sobre el que irían dispuestas las figuras, presumiblemente el crucificado¹⁹⁷.

¹⁹³ Tomado de: MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, II, pp. 519-520, 748-749.

¹⁹⁴ Xosé FILGUEIRA VALVERDE, “Miscelánea de la vieja Pontevedra”, *El Museo de Pontevedra*, 3 (1944-1945), p. 122.

¹⁹⁵ Manso Porto interpreta partiendo de esta referencia que sobre el travesaño se encontraría el Crucificado junto a la Virgen y san Pedro. En nuestra opinión, las referidas “emagees” no tenían por qué corresponderse necesariamente con las advocaciones de las capillas, pudiendo tratarse de la Virgen y Juan, un acompañamiento más habitual para la Cristo en la cruz. MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, II, pp. 566, 758.

¹⁹⁶ SINGUL LORENZO, “Una obra maestra”, p. 108.

¹⁹⁷ M^a Dolores FRAGA SAMPEDRO, “El arte gótico mindoniense (ss. XIII-XV): Mendicantes, parroquiales y capillas”, *Estudios Mindonienses*, 15 (1999), pp. 426-427. Carrasco Terriza afirmaba que las vigas donde se situaban estas imágenes eran la derivación de la cancela o iconostasio habituales en las iglesias altomedievales y que eran utilizadas para separar el presbiterio de la nave central. Véanse los casos de Santa Cristina de Lena (siglo IX) o San Miguel de Escalada (siglo X). CARRASCO TERRIZA, *La escultura del Crucificado*, p. 111.

Estas imágenes podían encontrarse también en los cierres de las estructuras del coro. Puede verse esta localización en la escena del Belén de Greccio de los frescos de la Basílica de San Francisco de Asís (ca. 1300), donde una *croce dipinta* es dispuesta sobre el muro que cerraría el coro [Fig. 19]. Esta localización, cerrando la entrada del coro, habría sido habitual para las imágenes del crucificado, de modo que podría visualizarse también el cuerpo muerto desde el espacio del trascoro – en el caso de templos en los que este existía –.

Destacan en este sentido los territorios de Sajonia y Westfalia por ser los que mejor han sido estudiados y donde mejor se conservan las estructuras originales¹⁹⁸. En estos territorios se conservan estructuras con complejos conjuntos figurativos, como es el caso de Halberstadt (1215-1220), que además es el ejemplo más temprano de todos. Se conserva prácticamente intacta, por lo que supone una buena muestra de como eran estas estructuras y como el crucificado se disponía en esta localización¹⁹⁹. Otros ejemplos pueden verse en Freiberg (ca. 1230) o Nuremberg (ca. 1255); este último resulta también excepcional por no disponerse el Calvario en lo alto de la entrada al coro, sino flanqueando la puerta, a una distancia mucho más cercana del espectador y de todos aquellos que atravesaban estas puertas²⁰⁰.

Otro ejemplar destacable es el *jubé* de la Catedral de Bourges (ca. 1240-1250, Musée du Berry de Bourges), destinado a rodear el coro, pues de los relieves conservados tras su desmonte en el siglo XVIII se conserva la crucifixión²⁰¹. También habrían sido habituales en Inglaterra, donde se conoce, a través de referencias documentales, que era habitual que en el coro se dispusiese el crucificado; sin embargo, estas piezas no se conservan pues fueron objeto de la destrucción iconoclasta tras la reforma²⁰².

En el caso gallego, se encontraba coronando el cierre del coro el calvario de Sancti Spiritus de la Catedral de Santiago de Compostela (mediados del siglo XIV) [Fig. 10, Lám. 20]. Durante los años centrales del siglo XX se desmontó el antiguo coro catedralicio, trasladándose también las piezas que formaban parte de él. Este calvario habría sido primero desplazado a la capilla

¹⁹⁸ Véanse los trabajos de Jung: Jaqueline E. JUNG, “Beyond the Barrier: The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches”, *The Art Bulletin*, 82, 4 (2000), pp. 622-657; Jaqueline E. JUNG, *The Gothic Screen: Space, Sculpture, and Community in the Cathedrals of France and Germany, ca. 1200-1400* (Cambridge, 2013).

¹⁹⁹ WILLIAMSON, *Gothic Sculpture*, pp. 82-83.

²⁰⁰ WILLIAMSON, *Gothic Sculpture*, p. 181.

²⁰¹ WILLIAMSON, *Gothic Sculpture*, pp. 155-156.

²⁰² De hecho, a este respecto afirma Williamson en su trabajo sobre escultura gótica que «not a single wooden crucifix figure survives in England from the 13th century». WILLIAMSON, *Gothic Sculpture*, pp. 113-114. Cabe llamar la atención sobre la llegada de imágenes a los territorios católicos que eran traídas para salvarlas de la destrucción. En Galicia se conserva un crucificado en la iglesia de Santa María de Neda, conocido como “Cristo de la Cadena”. Se considera que esta imagen habría sido traída a Galicia desde Inglaterra en el siglo XVI, pues aparece así referido en un documento de 1555. La imagen llegaría en barco al puerto de Ferrol hacia 1550, donde habría sido adquirida por el clérigo Alonso Ares de Mourelle. La escultura ha sido datada en el siglo XIV, pero no habría llegado a Galicia hasta mucho más tarde. Véase: Ángela FRANCO MATA, “Escultura gótica inglesa en Galicia”, *Até o confín do mundo. Diálogos entre Santiago e o mar* (Vigo, 2004), pp. 164-166; Francisco SINGUL LORENZO, “Cristo da Cadea”, *Até o confín do mundo. Diálogos entre Santiago e o mar* (Vigo, 2004), pp. 202-203; Ángela FRANCO MATA, “La recepción de obra de arte extranjero en Galicia en el siglo XV”, *Os Capítulos da Irmandade. Peregrinación e conflito social na Galicia do século XV* (Santiago de Compostela, 2006), p. 220.

del Sancti Spiritus, para finalmente ser depositado en su localización actual, el baptisterio de la Catedral, en el extremo del brazo sur del transepto²⁰³.

En definitiva, gran parte de las esculturas del crucificado conservadas en Galicia habrían estado dispuestas en el entorno del altar – los altares –. La ubicación de las imágenes del crucificado en el entorno del presbiterio las ponía en directa relación con la celebración de la eucaristía. Debe tenerse presente que a partir del IV Concilio de Letrán (1215) – con Inocencio III – se establece definitivamente el dogma de la transubstanciación, de modo que durante la celebración de este sacramento el cuerpo de Cristo se hacía presente dentro de la iglesia²⁰⁴ [Lám. 34]. Es decir, que, a partir de este momento, en el pan y el vino se materializan realmente el cuerpo y la sangre de Cristo²⁰⁵. La eucaristía adquirió entonces una posición central como

²⁰³ Esta pieza fue puesta en relación por Caamaño Martínez con crucifijos castellanos del siglo XIV. Concretamente ha sido vinculado con la tipología del Crucificado del sepulcro del Infante de la Cerda. Además, Caamaño Martínez considera que las imágenes de la Virgen y Juan muestran una actitud parecida a la de los relieves de la *Deesis* de la Catedral de Burgos y de la Catedral de León. Jesús María CAAMAÑO MARTÍNEZ, “El gótico”, *La Catedral de Santiago* (Barcelona, 1977), pp. 262, 286; MANSO PORTO, “Retablos y relieves”, p. 451, 455 (nota 112). Sobre los desplazamientos de la pieza: Rosa MÉNDEZ FONTE, “As intervencións de F. Pons-Sorolla na Catedral de Santiago de Compostela (1945-1969)”, *Aulas no camiño: Diálogos nun camiño de cultura europea* (A Coruña, 2007), p. 154. López Ferreiro remite a esta pieza afirmando que «sobre la puerta principal del Coro ... había un Crucifijo y á los lados dos imágenes, una de Nuestra Señora y otra de San Juan Evangelista. Fuese porque dichas imágenes estuviesen ya muy deterioradas ó por que se pensase en sustituirlas por otras de mayor precio, se acordó el hacerlas en plata. Las imágenes habían de ser “duas ymaiees de prata dobladas, que seian duas fequras de santa maria et duas fequras de sam iohan semellaeles a outras ymaiees que suyan estar sobre la porta do coro da dita iglesia de Santiago, et que as ditas ymaiees pesen et ajan em si viinte et seis marquos de plata fim de oyto honças o marque et que seian marquadas por la marca da cidade de Santiago”». El encargo no habría sido llevado a cabo, por lo menos hasta mucho tiempo después. Interpreta López Ferreiro que quizá fueron finalmente realizadas, pues se conserva el contrato que aparece rayado y con una nota que especifica que habría sido «riscado por mandado do dito dayan cabidoo et afonso guillermes a XXVII días de jullio anno Domini MCCCCIII». Antonio LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, VI (Santiago de Compostela, 1903), pp. 257-258, y p. 1257, nota 1 [consultado a través de su digitalización en [archive.org: https://archive.org/details/historiadelasanta06lpez/page/n8](https://archive.org/details/historiadelasanta06lpez/page/n8)].

²⁰⁴ El IV Concilio de Letrán tiene una importancia fundamental, creando una división entre los siglos XII y XIII. A partir de este se fijan los sacramentos y la doctrina de la Iglesia para los siglos siguientes, persistiendo la influencia de Inocencio III. De hecho, de los tratados sobre la eucaristía, sería fundamental el *De mysteriis misae* de Inocencio III (ca. 1195), que supondría la base para los manuales posteriores. Este concilio fue fundamental a otros niveles; por ejemplo, es a partir de este momento cuando se potencian las relaciones más íntimas con lo sagrado, la importancia de la meditación y el uso de las imágenes. Para una aproximación a la eucaristía durante los siglos medievales, véase: Miri RUBIN, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture* (Cambridge, 1991). Para los debates bajomedievales en torno a la transubstanciación véase: James F. MCCUE, “The Doctrine of Transubstantiation from Berengar through Trent: The Point at Issue”, *Harvard Theological Review*, 61, 3 (1968), pp. 385-430; Gary MACY, “The Dogma of Transubstantiation in the Middle Ages”, *Journal of Ecclesiastical History*, XLV, 1 (1994), pp. 11-41.

²⁰⁵ Se generaron numerosas imágenes con un significado eucarístico en el que la oblea acoge en su interior la imagen de Cristo crucificado. Véase, por ejemplo, el Retablo do Corpo de Deus [Lám. 35], una pieza llevada a cabo por el taller de João Afonso en 1443. Perteneció a la Capela do Corpo de Deus de Coímbra, pero actualmente se conserva en el Museu Nacional de Machado de Castro (Coímbra). En este relieve dos ángeles en genuflexión portan el cáliz con la hostia en la que aparece representado Cristo crucificado, muestra del sacrificio y de la humanidad de Cristo. Véase: Pedro DIAS, “O Gótico”, *História da Arte em Portugal*, IV (Lisboa, 1986), p. 111. A respecto del pan, afirma Rubin que la blancura de la oblea entraría en el entorno de la fantasía, pues la gente solía comer pan más oscuro, de modo que el pan que visualizaban durante el rito como cuerpo de Cristo era ajeno a sus contactos diarios. RUBIN, *Corpus Christi*, p. 147.

símbolo fundamental dentro del sistema religioso, pues a través de este sacramento los fieles podían disfrutar de una especie de “unión corporal” con Cristo²⁰⁶.

Así, se establecería una conexión entre el simulacro del cuerpo del Cristo – esa escultura dispuesta en el entorno del altar – y el cuerpo de Cristo hecho presente en la liturgia²⁰⁷. Esta conexión que podía establecerse entre ambos “cuerpos” aumentaba a través de la correlación visual que se establecería durante la elevación de la oblea, la *ostentatio eucharistiae*, una práctica que tenía su origen ya en los siglos precedentes. Este momento de la elevación marcaba la consagración, mostrándosela a los fieles. Este gesto despertó un amplio debate que concluyó a mediados del siglo XIII con su inclusión en los misales²⁰⁸.

Durante el desarrollo litúrgico se decían las palabras de Cristo en la última cena: «Hoc est corpus meum» y en ese momento el cuerpo de Cristo se hacía presente en la oblea. El sacerdote tras pronunciar esta frase con la oblea ante el pecho procedía entonces a elevarla:

«Praecipitur presbyteris ut, cum in canone misse inceperint “Qui pridie”, tenentes hostiam, ne elevent eam statim nimis alte, ita quod videri possit a populo, sed quasi ante pectus detineant donec dixerint “Hoc est corpus meum” et tunc elevent eam ita quod possit ab omnibus videri». (Sínodo de París, 1198-1203)²⁰⁹.

Entonces, se establecería una correlación entre los dos cuerpos de Cristo presentes en la iglesia. De este modo, el cuerpo de Cristo siendo elevado en la oblea, entra en relación visual con la representación del cuerpo de Cristo en la escultura del crucificado. Además, debe tenerse en cuenta que es de la llaga del costado de donde los teólogos cristianos consideraban que habían nacido los sacramentos, pues cuando le clavaron la lanza brotó de la herida agua (bautismo) y sangre (eucaristía). Así, se crea esa correspondencia entre los dos cuerpos de Cristo: el que se hace presente en el pan, y el que se hace presente a través de su visualización en imagen.

²⁰⁶ RUBIN, *Corpus Christi*, p. 5.

²⁰⁷ Andreson llamaba la atención cuando hablaba de la eucaristía y de los cambios que se producen en la liturgia durante el siglo XII: «Respect for the bodily Christ was at the centre of this process, and in the same period (late twelfth century), one can notice an explosive growth of sculptural crucifixes – Christ changed from being the focal point of the celebration of the Mass and became visualised for the believers in three-dimensional form». Krista ANDRESON, “The Presence of the Sacred: A 13th-Century Cult Image from Saaremaa (Estonia)”, *Baltic Journal of Art History*, 8 (2014), p. 14. En cualquier caso, otras investigaciones han matizado el impacto que la liturgia de la eucaristía podría haber tenido en las producciones visuales. WILLIAMSON, “Altarpieces”, p. 347.

²⁰⁸ Siguiendo a Rubin, se dieron diversas explicaciones para el desarrollo de este gesto en el ritual, como que era la respuesta al deseo del pueblo de ver a Dios, o que podía ser un gesto didáctico generado como reacción a las posiciones heréticas. RUBIN, *Corpus Christi*, p. 55 (con referencias bibliográficas para las diversas hipótesis). En el IV Concilio de Letrán (1215) además de quedar establecido el dogma de la transubstanciación, también se reguló que los fieles debían tomar la comunión (y confesarse) por lo menos una vez al año. De este modo pretendía contrarrestarse la idea de que presenciar la consagración era equivalente a recibir el sacramento. M^a Elvira MOCHOLÍ MARTÍNEZ, “Ostentatio Eucharistiae. La significación eucarística de las cruces de término en Valencia a finales de la Edad Media”, *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas, Estudios de emblemática* (Palma, 2017), p. 188.

²⁰⁹ Tomado de: RUBIN, *Corpus Christi*, p. 55.

En este sentido, resulta fundamental el papel de la eucaristía en el desarrollo, el significado y la recepción de las imágenes dispuestas en el altar, ya sean imágenes de culto o devocionales de este tipo – crucificados de madera de tamaño monumental – u otras, como las que pueden encontrarse en los retablos. Estas piezas eran destinadas a presidir el altar donde tenía lugar el rito, y serían visualizadas de forma pública. En cualquier caso, aunque el desarrollo de la eucaristía y su establecimiento como dogma en el concilio lateranense fueron ampliamente aludidos para entender las variaciones que tuvieron lugar en las producciones visuales, debe tenerse en cuenta también que esta influencia ha sido matizada por diversos autores. A este respecto afirmaba Williamson al hablar de los retablos que «several writers have pointed out that there was probably not such close relationship between the confirmation of the doctrine of transubstantiation and the development of liturgical celebration *versus orientem* as had been suggested. Far from the canons of Lateran IV forcing a wholesale change in liturgical practice, the mechanics of the celebration of the Mass had been, and continued to be, governed as much by local conditions and traditional practice as by centralized and codified church doctrine»²¹⁰.

Cabe destacar que en Galicia apenas se conservan retablos en los que aparezcan referencias a la Crucifixión. Si se compara el caso gallego con la producción retablística del Occidente europeo – o incluso con la de otros territorios peninsulares – esta carencia de vestigios resulta especialmente llamativa²¹¹. Sobre la escasez de retablos en el contexto gallego dejaba constancia ya Yarza Luaces en su estudio sobre capillas funerarias al estudiar la iglesia de San Francisco de Betanzos: «si pensamos en la escasez de estas piezas en Galicia y la ausencia, al menos en nuestros días, de alguno pintado»²¹². En el caso específico de los retablos en los que se incluya la imagen del crucificado, en Galicia conservamos únicamente piezas datadas en el siglo XV, como son los retablos de alabastro importados de Inglaterra, o el retablo de la pasión de la capilla de los Condes de la iglesia de Santa María de Gracia de Monterrei (Ourense)²¹³, piezas a las que remitiremos más adelante a lo largo de este trabajo [Láms. 27-29].

Estas imágenes escultóricas del crucificado dispuestas en los altares u otros lugares donde pudiesen ser contempladas por los fieles – y entrando con esta afirmación en un amplio debate sobre la imagen medieval – servirían también como soporte visual y devocional, pues su disposición permitía que Cristo fuese visualizado por los fieles durante la misa en su forma tridimensional. Consideramos que estas imágenes, además de tener un papel dentro de la liturgia y los ritos, tendrían también una función vinculada a los fieles y a su sentimiento

²¹⁰ Para una aproximación a los retablos, sus funciones y un estado de la cuestión sobre su estudio véase: WILLIAMSON, “Altarpieces”, p. 347.

²¹¹ Robinson llamaba la atención sobre la misma carencia para el caso de Castilla: «with certain notable exceptions and in stark contrast to the practice in nearby Cataluña, (...) large altarpieces were not produced in significant number in Castile until after the middle decades of the fifteenth century». ROBINSON, *Imagining the Passion*, p. 6.

²¹² Joaquín YARZA LUACES, “La capilla funeraria hispana en torno al año 1400”, *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media* (Santiago de Compostela, 1988), p. 75.

²¹³ Volveremos más adelante sobre esta pieza y sobre las hipótesis que se han dado para su cronología (véanse las páginas 267-268). Para un estudio de esta obra véase: Gloria FERNÁNDEZ SOMOZA, *El retablo pétreo de la pasión de Santa María de Monterrei* (Ourense, 2000).

religioso. Estas piezas representan a la divinidad, por lo que tendrían un rango de funciones vinculadas a su fe, dirigiéndose a ellas oraciones y peticiones, depositando la esperanza que se tenía en la salvación. Estas imágenes, por un lado, recordaban a los fieles la historia de la redención y la salvación tras la muerte, pero, además – y lo que resulta fundamental de la imagen medieval – estas imágenes eran el intermediario físico entre las personas y lo sagrado.

De este modo, estos crucificados de madera, generalmente dispuestos en el altar, eran por un lado imágenes de culto y litúrgicas, destinadas al culto público y con una función dentro de los ritos litúrgicos; pero también podrían ser entendidas como imágenes devocionales, con las que los fieles interactuaban a otros niveles ajenos a la liturgia. A este respecto, cabe incidir sobre la división que la Historia del Arte ha establecido entre las imágenes que ha asociado a la liturgia y el culto público y lo que se denominó “imágenes devocionales”. Esta consideración de si una imagen dispuesta en el altar tendría únicamente funciones culturales o litúrgicas, o si podrían asociársele también funciones devocionales se muestra como un debate de enorme complejidad en el que no profundizaremos, sino que la breve síntesis a la que vamos a hacer referencia será establecida desde las reformulaciones planteadas por otros autores, como es el caso de Williamson.

Así, la división tradicional que fue establecida entre ambas categorías – litúrgica y devocional – partía de cuales habrían sido sus funciones y los contextos de sus usos. De este modo, la imagen litúrgica se vinculaba a la recepción pública dentro de un contexto institucionalizado, mientras que la imagen devocional sería aquella destinada a la devoción privada, con la que se interactuaba de una forma individual²¹⁴. A este respecto consideramos acertadas las reflexiones de Williamson sobre estas categorizaciones de la imagen, pues esta autora aboga por optar por una vía menos rígida y simplista, mostrando la realidad de la imagen medieval desde una perspectiva más plural. Para esta autora, la imagen podría responder a múltiples funciones y podría ser experimentada de diferentes modos por sus espectadores, entremezclando los tipos de recepción que fueran considerados opuestos entre lo público y lo privado, lo litúrgico y lo devocional²¹⁵. Para ella «... several categories or dichotomies need to be reconsidered, both categories of images and categories of religious activity with which different kinds of images are associated. The boundaries that are placed between liturgy and devotion as types of religious activity and experience will be question...»²¹⁶.

²¹⁴ Numerosos autores han formado parte de este debate, entre ellos Panofsky, Van Os, Ringbom o Belting. Véase una síntesis sobre esta cuestión en: BELTING, *The Image and Its Public*. Robinson, aplicando esta dicotomía en su trabajo sobre las imágenes de la Pasión en Castilla, afirma que «In Castile ... images that most scholars would understand as devotional and the sorts of devotion that generally inspired their production and guided their use are absent until the final years of the fifteenth century». Así, establece una carencia de imágenes devocionales que sirviesen de modo personal o individual, entendiendo esta ausencia como un aspecto diferencial entre Castilla y el resto de Europa. Para esta autora, en lo relativo a la recepción, la experiencia que los fieles podrían haber tenido de los grandes crucifijos dispuestos en las capillas sería muy diferente a las relaciones íntimas y afectivas que se daban en otros territorios europeos. ROBINSON, *Imagining the Passion*, pp. 16, 31.

²¹⁵ WILLIAMSON, “Altarpieces”, pp. 361-362.

²¹⁶ WILLIAMSON, “Altarpieces”, p. 343.

Existen múltiples aspectos que afectarían a la recepción de las obras, y que provocarían su alejamiento de esta categorización binaria. Un factor determinante para poder entender mejor la relación que se establecería entre estos objetos y sus espectadores sería la reconstrucción de sus localizaciones y contextos originales, una realidad que en la mayor parte de los casos ignoramos completamente. Asimismo, resultaría fundamental poder reconstruir en qué condiciones y de qué modo los espectadores se aproximaban a estas imágenes. En el caso gallego desconocemos la respuesta a estas cuestiones, pues las piezas se conservan, en la mayor parte de los casos, descontextualizadas, pues fueron relocalizadas con posterioridad a su contexto de creación. Estas dificultades nos llevan a plantearnos diversas preguntas sobre las piezas conservadas: ¿Era su visualización únicamente posible durante la misa?, ¿se encontraban las imágenes en altares a los que poder acceder de un modo más individualizado?, ¿se encontraban estas imágenes en otros espacios, como puede ser un claustro?, ¿cómo afecta la relocalización de imágenes a su recepción y a su categorización?

Williamson afirmaba que sería más correcto llevar a cabo una aproximación a las imágenes menos desde el punto de vista de «what they are about» y más desde como sus “users” las pensaban y se comportaban en su presencia, pasando el foco de atención a centrarse en las posibles formas en las que el espectador podría relacionarse con la imagen²¹⁷. Esta aproximación es similar a la planteada Sureda i Jubany sobre las imágenes dispuestas en el altar cuando afirmaba que «la interpretación y el uso de las imágenes sobre el altar podrían ser flexibles en relación a las necesidades y a la aproximación de cada fiel o de cada colectivo según la circunstancia»²¹⁸.

En definitiva, consideramos – como hicieron ya otros autores antes – que las categorizaciones establecidas para las imágenes, entre cultural o litúrgica y devocional, resultan demasiado rígidas y que se alejan de la realidad de la percepción de la imagen. En el caso de las imágenes del crucificado – tratando ahora específicamente el caso de las tallas u otras tipologías asociadas con el altar o los altares secundarios – sus funciones y recepciones serían diversas y difícilmente reducidas a usos estancos y aislados regidos por presupuestos de categorización racional.

El argumento que excluía las imágenes de este tipo de la categoría de devocionales sería que no se establece esa relación privada e individual entre la imagen y el espectador, y que el acceso a ella se encontraría siempre mediado por la comunidad y la institución. Aún siendo así, nos preguntamos ¿lleva el uso público de una imagen a romper totalmente la posibilidad de su experiencia desde una relación personal entre observador y objeto observado? En nuestra opinión, consideramos que debe ser valorada la existencia de un tipo de devoción colectiva, o

²¹⁷ Beth A. WILLIAMSON, “Liturgical Image or Devotional Image? The London Madonna of the Firescreen”, *Objects, Images and the Word: Art in Service of the Liturgy* (Princeton, 2003), p. 301.

²¹⁸ SUREDA I JUNABY, “La imagen en el altar”, p. 90.

de una devoción que puede ser experimentada de un cierto modo individual incluso en un ámbito colectivo²¹⁹.

Para concluir esta escueta síntesis de un debate mucho más complejo, remitimos a las palabras de Williamson cuando refiere a las definiciones aportadas por Ringbom: «the fact that such contrast can be made between types of objects does not necessarily indicate that the very realms of liturgy and devotion themselves are separate ones (...) While it may be broadly correct to conceive liturgical activity as essentially public, ecclesiastical, and institutional, devotional activity can be much more fluid (...) Even individual, devotional prayer, which is often understood as essentially private, sometimes took place in liturgical settings, even during or alongside liturgical services»²²⁰. Concluyendo esta autora que: «Therefore, when considering the use and reception of religious images, having recognized the complex, diffuse, multivalent relationship between form and function, function and location, location and form, we can similarly recognize the correspondingly fluid relationship between types and varieties of religious activity that we sometimes term, in shorthand, “liturgy and devotion”»²²¹.

Volviendo al hilo de nuestro trabajo, y para concluir este primer bloque, en los capítulos siguientes trataremos usos y funciones de las imágenes del crucificado más allá de su existencia en el ámbito del altar. En primer lugar, veremos como una escultura lúnea que en principio era concebida para encontrarse situada estática, posiblemente en el entorno del altar, puede adquirir otras funciones y ser destinada a otros usos. Además de remitir a esas otras funciones de las tallas en madera, nos aproximaremos también a imágenes del crucificado que no se circunscribieron únicamente a esta tipología, sino que el análisis de las diversas imágenes del crucificado conservadas en el territorio gallego nos servirá para ver que las figuraciones de Cristo muerto en la cruz no solo se multiplicaron en la escultura del siglo XIV a nivel cuantitativo, sino también en lo relativo al medio en el que son presentadas, multiplicándose el tipo de piezas con esta imagen. A esta variación se une también la diversificación de sus localizaciones – es decir, los espacios que ocuparon –, así como sus usos y, por tanto, las relaciones que existieron entre las imágenes y los fieles-espectadores.

²¹⁹ El término “devoción colectiva” – “collective devotion” – fue acuñado por Schmidt con la finalidad de romper con la dicotomía establecida entre la idea de devoción (asociado a lo privado, a lo personal) y culto (asociado a lo colectivo), remitiendo así a las prácticas devocionales compartidas, que tendrían lugar de forma comunitaria. Véase: Víctor M. SCHMIDT, *Painted Piety: Panel Painting for Personal Devotion in Tuscany, 1250-1400* (Florencia, 2005).

²²⁰ WILLIAMSON, “Altarpieces”, pp. 380-381.

²²¹ WILLIAMSON, “Altarpieces”, p. 406.

PARTE II

IMÁGENES MÁS ALLÁ DEL ALTAR

Durante los siglos bajomedievales a la multiplicación en el número de imágenes o temáticas representadas y a las modificaciones formales que presentan sus materializaciones, se une el hecho de que se generalice la existencia de imágenes religiosas más allá de sus localizaciones habituales, ya sean estas el entorno del altar o incluso el propio templo²²². Esta nueva existencia de imágenes más allá de los límites del marco institucional de las iglesias, que hasta entonces solía absorber la totalidad de imágenes a las que los fieles-espectadores podían tener acceso, hace llegar la presencia de esculturas religiosas a los espacios de la vida cotidiana de las gentes, generalizándose incluso la posesión de pequeñas imágenes devocionales en los hogares²²³.

En esta segunda parte de la tesis doctoral se dedicarán tres capítulos al estudio de varios ejemplos de cómo las imágenes se alejan de sus localizaciones habituales, ya sea de forma permanente o temporal, a través de casos gallegos. El primero de estos apartados se centra en al uso de esculturas en ritos litúrgicos que conllevan su desplazamiento más allá del espacio del altar al que normalmente estaban asociadas. Este uso será estudiado a través de un ejemplo excepcional dentro de la escultura bajomedieval gallega: los crucifijos representados en el monumento funerario del sepulcro del “obispo desconocido” de la catedral de Ourense. El

²²² Cabe incidir en el hecho de que en la actualidad desconocemos cual habría sido la localización original de una gran parte de las esculturas que conservamos. Estas piezas muebles, por su propia condición, fueron desplazadas de esos emplazamientos para ser recontextualizadas a lo largo de los siglos, encontrándose hoy en museos y colecciones, o en nuevos espacios dentro de los edificios religiosos que nada tienen que ver con aquellos para los que habían sido concebidas. Esta cuestión distorsiona nuestro entendimiento de la imagen cuando intenta reconstruirse su función y significado original, pero aporta mucha otra información sobre la vida que ese objeto tuvo después de su creación, sirviendo a toda una nueva serie de funciones y estableciendo nuevas relaciones tanto con el espacio que la rodea como con el espectador que la percibe en este.

²²³ Cabe destacar el desarrollo de una serie de obras comisionadas por laicos, que permitían que los fieles entraban en contacto individualmente con las imágenes religiosas. Destacan, en primer lugar, los Libros de Horas, que llegaron en muchos casos a alcanzar grandes grados de personalización, incluyendo en ellos las imágenes de los donantes interactuando con las imágenes religiosas, de modo que podían reconocerse a sí mismos en las escenas que contemplaban. El uso de los Libros de Horas aproximaba el ideal de la vida monástica al día a día de las élites sociales. Se popularizaron también en estos momentos los pequeños dípticos de marfil con escenas bíblicas, que prácticamente eran producidos en serie, y se destinaban también a la devoción privada. Se trata de objetos que eran utilizados en la oración y la meditación, que contaban habitualmente con imágenes de la Natividad, la Adoración de los Magos, la Crucifixión, o escenas relativas al juicio final. Véase: BELTING, *The Image and Its Public*, pp. 56-58; Henk VAN OS, “A Treasury of Stories”, *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe, 1300-1500* (Londres, 1994), pp. 10-16; Kathryn A. SMITH, *Art, Identity, and Devotion in Fourteenth-Century England: Three Women and their Books of Hours* (Londres, 2003); Sandra HINDMAN y James H. MARROW (eds.), *Books of Hours Reconsidered* (Londres, 2013); Paul WILLIAMSON y Glyn DAVIES, *Medieval Ivory Carvings, 1200-1550* (Londres, 2014).

segundo apartado está dedicado a la introducción de imágenes como parte de la puesta en escena de ritos dramatizados durante la Pascua, mostrando como en los siglos XIV y XV se extiende el uso de imágenes tridimensionales con sistemas de articulación que permiten su movimiento, llevando a un alejamiento del estatismo habitual de esas esculturas. Finalmente, el tercer y último apartado de este capítulo se aproxima al desarrollo de cruces pétreas con imágenes religiosas que son dispuestas en los espacios públicos, trasladando las imágenes habituales del interior de los templos a nuevos contextos que forman parte del día a día de los fieles, o en los que el acceso a la visualización de las imágenes – y por tanto la relación que puede establecerse con ellas – no se encuentra delimitada por el clero.



3. Imágenes en movimiento (I): el caso de la metaimagen ourensana

Como veníamos comentando en la primera parte de este trabajo, durante los siglos bajomedievales fue habitual la existencia de imágenes escultóricas en el interior de los templos, especialmente vinculadas al entorno del altar. Las funciones que las imágenes tuvieron en este espacio fueron diversas y no tan rígidas como la visión contemporánea de la escultura religiosa medieval podría llevar a pensar. Además de este uso – que confinaba las imágenes a un espacio estático e invariable, donde se encontrarían generalmente distantes de los espectadores – veremos como durante los siglos bajomedievales las imágenes abandonaban sus localizaciones temporalmente para ser desplazadas con motivo de ciertas ceremonias.

Este movimiento, habitual para las pequeñas cruces de madera u orfebrería, pasó a constituirse como una realidad familiar a otras imágenes religiosas de mayor tamaño. De esta forma las esculturas sagradas comenzaron a abandonar sus localizaciones habituales para desplazarse y dejar de manera temporal sus disposiciones estáticas como partes constituyentes del entorno del presbiterio. Este movimiento les permitió entrar en nuevas formas de relación con los individuos y dotarlas de nuevos tipos de percepción. Uno de esos usos litúrgicos, que llevó a que las imágenes se desplazasen y se encontrasen en movimiento, fueron las procesiones.

Las procesiones – en el exterior o interior de las iglesias – eran uno de los elementos clave de diversos ritos litúrgicos medievales en los que la jerarquía eclesiástica y el pueblo participaban conjuntamente, ya fuese como actores o como simples espectadores. Estas procesiones deben ser consideradas actos de masas, espectáculos, en los que convergen connotaciones tanto religiosas como sociales²²⁴, durante los cuales se creaba un contacto diferente entre el fiel y lo sagrado que escapa a la realidad cotidiana que generalmente se limitaba a la asistencia a la misa o las oraciones tanto colectivas como individuales. La celebración de estas ceremonias y cómo debían desarrollarse era rigurosamente establecido por una serie de directrices. Entre estas se encontraba la rúbrica que indicaba la serie de elementos que debían encabezar las procesiones, de entre los cuales tenía un papel fundamental el objeto litúrgico esencial del culto cristiano: la cruz²²⁵.

²²⁴ Maria-João Violante Branco MARQUES DA SILVA, “A Procissão na Cidade: Reflexões em torno da festa do Corpo de Deus na Idade Média Portuguesa”, *A Cidade: Jornadas Inter e Pluridisciplinares* (Lisboa, 1993), p. 197.

²²⁵ Barbara HANAWALT y Kathryn REYERSON (eds.), *City and Spectacle in Medieval Europe* (Minneapolis, 1994), pp. 153-168; Sible de BLAAUW, “Following the Crosses: The Processional Cross and the Typology of Processions

En procesiones de diverso tipo eran utilizadas cruces de orfebrería que ocupaban la cabeza de la comitiva²²⁶ [Fig. 15]. Estas piezas contaban ya con una configuración que les permitía ser utilizadas como procesionales al insertárseles un asta, así como ser luego dispuestas en la iglesia *sine hasta* como cruces de altar²²⁷. En los siglos bajomedievales comenzaron a utilizarse crucificados monumentales que sustituían a las cruces de orfebrería utilizadas hasta entonces de manera prácticamente exclusiva en las procesiones²²⁸.

Uno de los ritos en los que era necesaria la presencia de una cruz, o en este caso de un crucifijo, era la liturgia de funerales, donde la cruz se encontraba presente a lo largo de todas las etapas, desde el hogar hasta el cementerio. En Galicia conservamos un buen ejemplo de este uso, un caso que aporta una fuente visual en la que se deja constancia de la utilización de crucificados como parte de esta liturgia: el conocido como sepulcro del “obispo desconocido” de la Catedral de Ourense²²⁹ [Lám. 36].

3.1. EL SEPULCRO DEL OBISPO DESCONOCIDO Y LA LITURGIA DE FUNERALES.

Este monumento funerario se dispone en el lado de la Epístola de la capilla mayor de la Catedral de Ourense²³⁰. Más allá del desarrollo que muestra este conjunto a nivel iconográfico,

in Medieval Rome”, *Christian Feast and Festival. The Dynamics of Western Liturgy and Culture* (Lovaina, 2001), pp. 319-343; Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, “Orden de las procesiones de la catedral de Astorga”, *La séptima iglesia. Las edades del hombre* (Astorga, 2000), pp. 68-69.

²²⁶ Existen referencias tempranas, ya desde el siglo V, al prestigio de las cruces y de aquellos que las portaban en las procesiones. Un ejemplo visual temprano de la cruz encabezando una procesión puede verse en el Salterio de Stuttgart (fol. 118v), de la primera mitad del siglo IX. Véase: BLAAUW, “Following the Crosses”, pp. 319, 337 (para la imagen del Salterio).

²²⁷ RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*, p. 489; Para una aproximación a las cruces de orfebrería medievales véase: Carla VARELA FERNANDES, “Algumas cruces processionais portuguesas em metal: reflexões sobre circulação de modelos e as transferências artísticas entre Ocidente e Oriente”, *Imagens e Liturgia na Idade Média* (Moscavide, 2016), pp. 57-102; Joan FERRER I GODOY, “La creu processional del Monestir de Sant Joan de les Abadesses”, *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 59 (2018), pp. 253-284.

²²⁸ Hoy en día las réplicas de algunos crucificados góticos salen en procesión, como lo habrían hecho siglos atrás las tallas originales. Buen ejemplo de esta costumbre es el Crucificado gótico, conocido como Cristo de las Gotas, conservado desde 1836 en la iglesia de San Gil de Burgos, cuya réplica – llevada a cabo en 2007 – sigue saliendo en procesión cada año. Este pasado 14 de abril de 2019 la réplica del Cristo de las Gotas se caía al inicio de la procesión del Domingo de Ramos, rompiéndose su brazo izquierdo. Véase: MARTÍNEZ MARTÍNEZ, “Los crucificados dolorosos góticos”, pp. 107.128. Para la noticia de la caída véase: [https://www.diariodeburgos.es/Noticia/Z2311E832-93A9-6435-66316F0EE916F655/201904/La-talla-del-Cristo-de-las-Gotas-se-cae-en-San-Gil].

²²⁹ La denominación de “tumba del obispo desconocido” se la debemos a Domínguez Fontela. Juan DOMÍNGUEZ FONTELA, “El sepulcro Románico Gótico de la Capilla Mayor”, *BCMO*, X, 222 (1935), p. 354.

²³⁰ En la Catedral de Ourense se conservan un total de ocho sepulcros medievales. De estos ocho, seis son sepulcros episcopales (cuatro actualmente en la nave de la Epístola, uno en el brazo norte del transepto y el último – el que aquí se trata – en la capilla mayor). Los otros dos sepulcros corresponden a una infanta – hasta ahora identificada hipotéticamente como hija del Infante Don Felipe y de Doña Margarita de la Cerda (Moralejo Álvarez), de Fernando III y Beatriz de Suavia o de Alfonso X y Doña Violante (Ramón e Fernández Oxea) – y al bachiller Alfonso González (†1460), tal y como indica el epígrafe sobre su arcosolio. Los cuatro sepulcros episcopales que se encuentran actualmente en la nave de la Epístola fueron allí trasladados desde sus localizaciones originales. El primero de la nave de la Epístola, identificado como perteneciente a Don Lorenzo (†1248) (Sánchez Arteaga,

si se lo compara con otros sepulcros gallegos²³¹, el propio espacio que este ocupa en el interior de la iglesia resalta la condición e importancia del individuo²³². Sobre esta localización, Domínguez Fontela había propuesto que este sepulcro no hubiese estado dispuesto originalmente en el lugar que ocupa hoy, afirmando que habría sido trasladado al presbiterio desde otra capilla que fue destruida en el siglo XVII a raíz de la construcción de la girola²³³. Esta propuesta fue rechazada por Moralejo Álvarez, y luego por Sánchez Ameijeiras, quienes remiten al impacto que tuvo sobre el monumento la instalación del gran retablo de la capilla mayor en el año 1516²³⁴.

En cuanto a la cronología en la que habría sido elevado este monumento funerario, los primeros trabajos centrados en su análisis aportaron dataciones que abarcaban desde finales del siglo XII hasta el siglo XV²³⁵. Sería finalmente Moralejo Álvarez en su tesis doctoral quien

Domínguez Fontela y Chamoso Lamas) o Pedro Yáñez de Novoa (Moralejo Álvarez y Sánchez Ameijeiras), fue trasladado desde su emplazamiento primitivo en la nave del evangelio en el siglo XVI cuando se abre allí la Capilla de las Nieves. El segundo sepulcro de la nave de la Epístola, identificado como de Francisco Alfonso (Domínguez Fontela), Pedro Yáñez de Novoa (Sánchez Arteaga) o Gonzalo de Aza y Osorio (Sánchez Ameijeiras) fue trasladado desde la desaparecida capilla de Santa Eufemia; como también sucedió con el de Álvaro Pérez de Biedma (Domínguez Fontela, Moralejo Álvarez y Cendón Fernández). Finalmente, se encuentra en esta nave el sepulcro de franciscano fray Afonso de Noia. Habría sido trasladado también de su localización original el sepulcro infantil, que se encontraba originalmente en la Capilla mayor, frente al sepulcro del “obispo desconocido”. El último de los sepulcros episcopales, el del brazo norte del transepto, es el correspondiente al obispo Vasco Pérez Mariño, a quién remitiremos más adelante en este trabajo (páginas 249-250). Manuel SÁNCHEZ ARTEAGA, *Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense* (Ourense, 1916), pp. 182-186; Juan DOMÍNGUEZ FONTELA, “Sepulcro del Bachiller Alfonso González de Padrón en la Catedral de Orense”, *BCMO*, IX, 191 (1930), pp. 32-37; Juan DOMÍNGUEZ FONTELA, “Sepulcros de la Catedral de Orense”, *BCMO*, X, 219 (1934), p. 275-281; Xosé RAMÓN E FERNÁNDEZ OXEA, “El sepulcro infantil de la Catedral de Orense”, *BCMO*, XII, 254 (1940), pp. 319-326; MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, pp. 590-599, 701-704; Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “Sepulcros medievales”, *La Catedral de Orense* (A Coruña, 1997), pp. 149-169; Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “Os sepulcros da catedral: nave da Epístola”, *Camiño de Paz. Mane nobiscum domine* (Santiago de Compostela, 2005), pp. 98-101; Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “Yacentes de obispos franciscanos en época de los Trastámara”, *El franciscanismo en la Península Ibérica. Balance y perspectivas* (Barcelona, 2005), pp. 917-934; Rocío SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Sepulcro de obispo desconocido: ¿sepulcro del obispo don Gonzalo de Novoa (†1331)?”, *Camino de Paz. Mane nobiscum domine* (Santiago de Compostela, 2005), pp. 163-172; Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “La catedral de Ourense: receptáculo de la memoria de la sociedad medieval”, *Sémata*, 22 (2010), pp. 391-409.

²³¹ Para una descripción completa de este conjunto funerario véase: MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, pp. 690-697.

²³² Nos gustaría dejar constancia aquí de las palabras con las que Chamoso Lamas remitía a la importancia de ese desconocido difunto al hablar de este sepulcro: «Su prolija y selecta labor escultórica, su complicada pero gratamente armónica composición, la acusada preocupación ornamental para guarnecer las escenas y el vivo empeño en lograr una elevada calidad artística y representativa, muestran claramente la importancia que debía ostentar y se concedió al personaje al cual se destinó tan excepcional conjunto». Manuel CHAMOSO LAMAS, *La catedral de Orense* (León, 1980), p. 61.

²³³ DOMÍNGUEZ FONTELA, “El sepulcro Románico Gótico”, p. 352-353.

²³⁴ MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, p. 721, nota 49; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Sepulcro de obispo desconocido”, p. 164.

²³⁵ Domínguez Fontela lo databa entre finales del siglo XII y principios del XIII, mientras que Sánchez Arteaga, Weyler y Ramón e Fernández Oxea se decantaban por una cronología dentro del siglo XIII. Estas eran cronologías demasiado tempranas para esta pieza que responde ya a unos planteamientos plenamente góticos, que en Galicia no se manifiestan hasta el siglo XIV. De esta última centuria lo consideraron acertadamente Murguía y Carro García, mientras que Chamoso Lamas lo llevaba erróneamente al siglo XV. Manuel MURGUÍA, *Galicia* (Barcelona, 1888), p. 938; SÁNCHEZ ARTEAGA, *Apuntes histórico-artísticos*, p. 174; Antonio WEYLER, “La Catedral de Orense”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXII, 3 (1924), p. 174; DOMÍNGUEZ FONTELA, “El

estableció la cronología que se maneja hoy en día para este conjunto, así también como su estudio estilístico. Para este autor este conjunto dataría de la segunda década del siglo XIV²³⁶, y se encuadraría en la segunda fase del denominado por él “estilo ourensano”, cuya disolución se inicia hacia 1325, y al que corresponderían las soluciones geometrizzantes aquí empleadas²³⁷. Esta propuesta cronológica ha sido secundada por otros autores, por ejemplo, Cendón Fernández quien afirma que podría encuadrarse el sepulcro en las tres primeras décadas del siglo XIV²³⁸, mientras que Manso Porto reduce el marco a la segunda década de dicha centuria²³⁹. Por su parte, Sánchez Ameijeiras retrasaba la cronología afirmando que este sepulcro se aproximaría más a producciones de la década de 1330, señalando una correspondencia cronológica entre este conjunto gallego y el «único paralelo que cabría señalar para su extraordinario despliegue figurativo: el sepulcro del obispo don Rodrigo Díaz (†1337) en la capilla de San Martín de la Catedral Vieja de Salamanca»²⁴⁰.

Respondiendo a una de las problemáticas habituales del estudio de la escultura funeraria gallega, se desconoce para quién habría sido destinado este sepulcro, algo que resulta especialmente llamativo en este caso por tratarse de uno de los monumentos funerarios más completos y complejos de los conservados en este territorio. Debido a tal desconocimiento, la historiografía se ha encargado de intentar dilucidar quién habría sido el difunto, aportando para ello diversas identificaciones. En un primer momento Sánchez Arteaga y luego Weyler propusieron que este monumento perteneciese al obispo Alfonso I (1174-1213)²⁴¹, durante cuyo episcopado habrían tenido lugar la construcción de la cabecera del templo y la consagración del altar mayor tras la adquisición de una reliquia de san Martín de Tours²⁴². Pero esta identificación

sepulcro Románico Gótico”, p. 353; RAMÓN E FERNÁNDEZ OXEA, “El sepulcro infantil”, p. 322; Jesús CARRO GARCÍA, *Las catedrales gallegas* (Buenos Aires, 1950) p. 34; Manuel CHAMOSO LAMAS, “Museo de la Catedral de Orense: Catálogo”, *BCMO*, XVIII, 4 (1956) p. 265.

²³⁶ MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, p. 709.

²³⁷ Para este autor este sepulcro pertenecería a la misma serie que los sepulcros episcopales situados en la nave del lado de la Epístola, así como el sepulcro femenino que se encuentra en la nave opuesta. Considera que todos ellos formarían parte de una segunda fase del ‘estilo ourensano’, tras una primera fase vinculada a la Clastra Nova (ca. 1300), el inacabado claustro catedralicio adosado al costado sur del templo. Este estilo se caracteriza por el “rígido geometrismo” de sus formas, con una predominancia de las líneas rectas, los sistemas triangulares, los planos cortantes y los ángulos pronunciados. Moralejo Álvarez vincula estas formas, ese estilo, a «uno de esos talleres de artesanos mediocres ... sin otra competencia que la lección bien aprendida, convertida ya en una rutina escolástica rígida y trivializada, pero de la que ellos parecen sentirse orgullosos a juzgar por la ostentación que hacen de sus recursos». En las manos de este taller – cuya filiación remota se encontraría en Saint-Denis, constituyendo Burgos su eslabón intermedio –, las reducciones geométricas que constituían el principio de la producción se convierten en las formas características, en palabras de este autor: «lo que no era más que un procedimiento para regular la forma, garantizando la solidez y funcionalidad de su construcción, pasa a erigirse él mismo en forma sin más justificación que sus propias y arbitrarias exigencias rítmicas». Resalta, además, del planteamiento de Moralejo Álvarez su afirmación de que esta producción ourensana constituye el primer ejemplo de un “gótico gallego”, un estilo que «puede ser calificado en justicia de “gallego”», por la proyección posterior que las formas derivadas de este taller ourensano tuvieron en el territorio. MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, pp. 586-589, 599-611.

²³⁸ CENDÓN FERNÁNDEZ, “La catedral de Ourense”, p. 400.

²³⁹ Carmen MANSO PORTO, “La escultura funeraria”, *Galicia.Arte*, XI (A Coruña, 1993), p. 450.

²⁴⁰ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Sepulcro de obispo desconocido”, p. 168.

²⁴¹ SÁNCHEZ ARTEAGA, *Apuntes histórico-artísticos*, pp. 171-176; WEYLER, “La Catedral de Orense”, p. 174.

²⁴² Véase: Natalia CONDE CID, *La catedral de Ourense como imagen del Paraíso en la Edad Media: Arquitectura, cultura visual y espacio para la penitencia*, Tesis doctoral (Santiago de Compostela, 2015), pp. 32-36.

fue descartada pues la cronología de este obispo resultaba demasiado temprana para un monumento que, como puede concluirse a través del estudio formal y estilístico del conjunto, había sido llevado a cabo un siglo después de la muerte del obispo²⁴³ - como hemos visto, las dataciones lo sitúan en la primera mitad del siglo XIV.

Otras identificaciones veían en este difunto a Francisco Alfonso²⁴⁴, a Álvaro Pérez de Biedma, al chantre Ares Fernández o a Gil Soutelo, este último obispo de Mondoñedo²⁴⁵. Todas estas propuestas fueron descartadas por diversas razones, en algunos casos, porque directamente carecían de argumentos que respaldasen las hipótesis o porque los nombres propuestos difícilmente podrían corresponderse con el monumento. Por su parte, Domínguez Fontela proponía que este sepulcro no hubiese pertenecido a ningún individuo concreto, sino que podría haberse tratado de un sepulcro comunal en el que se irían enterrando los diferentes prelados de forma provisional²⁴⁶, una hipótesis luego secundada por Manso Porto²⁴⁷; o bien que se tratase de un cenotafio. Nuevamente, Sánchez Ameijeiras rebatía esta propuesta afirmando que sería un «absurdo, ya que la imagen del alma del prelado difunto, la efigie yacente de su cuerpo y la decoración heráldica de la urna ... explicitan su individualidad»²⁴⁸. Sin embargo, Moralejo Álvarez afirmaba en su tesis que la propuesta de Domínguez Fontela de que se tratase de un monumento simbólico, «es lo que por hoy [escribía el autor en 1975] apunta hacia una mayor verosimilitud: hacia un monumento impersonal, institucional, honorífico», aportando también la posibilidad de que se tratase de un «osario para los prelados anteriores a la reconstrucción de la catedral, y en consecuencia hubiesen quedado sin sepultura propia»²⁴⁹.

Si partimos de la premisa de que los monumentos episcopales ourensanos habrían sido llevados a cabo en relación directa con la muerte de los distintos obispos, entendemos que el sepulcro del “obispo desconocido” habría sido también creado para un prelado concreto tras la muerte de este. Siguiendo este planteamiento, Sánchez Ameijeiras proponía que este monumento fuese destinado a acoger el cuerpo del obispo Gonzalo de Novoa (†1331)²⁵⁰, una

²⁴³ Cendón Fernández afirmaba a este respecto que ninguno de los sepulcros de la catedral de Ourense podría corresponder con el de Alfonso I. CENDÓN FERNÁNDEZ, “La catedral de Ourense”, p. 397.

²⁴⁴ Benito FERNÁNDEZ ALONSO, *El pontificado gallego: su origen y vicisitudes, seguido de una crónica de los Obispos de Orense* (Ourense, 1897), pp. 335-336.

²⁴⁵ Estos tres nombres fueran propuestos por Murguía. MURGUÍA, *Galicia*, pp. 930-940.

²⁴⁶ Domínguez Fontela afirma que en el siglo XV el sepulcro se encontraba vacío. Se sabe también que a principios del siglo XVII fue ofrecido para sepultura del obispo Miguel Ares Canabal (†1611), y que en 1862 fue abierto y confirmado que no contenía ningún cuerpo. SÁNCHEZ ARTEAGA, *Apuntes histórico-artísticos*, pp. 172-173; DOMÍNGUEZ FONTELA, “El sepulcro Románico Gótico”, pp. 354-355; MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, p. 698.

²⁴⁷ Este conjunto aparece así presentado en MANSO PORTO, “La escultura funeraria”, pp. 392, 394.

²⁴⁸ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Sepulcro de obispo desconocido”, p. 164.

²⁴⁹ Este autor presentaba una serie de argumentos que podían respaldar esta hipótesis, como el carácter genérico del programa visual, con una representación del juicio final; la propia localización del monumento, pues los otros obispos contaban con sus enterramientos en la nave del Evangelio a modo de panteón episcopal; la carencia de heráldica en las almohadas del yacente, motivo que si se encuentra en los otros sepulcros episcopales ourensanos; el uso de las armas del cabildo ourensano – el águila explayada – que remarcaría el carácter institucional del conjunto; y la ausencia de referencias a aniversarios en relación con este sepulcro. MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, pp. 699-700.

²⁵⁰ Véase: SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Sepulcro de obispo desconocido”, pp. 163-172

identificación luego secundada por González García²⁵¹. Esta autora entiende que la heráldica presente en el monumento – bandas terciadas y águilas explayadas – pertenecía a los Novoa²⁵², familia que había dominado el obispado ourensano durante prácticamente toda la primera mitad del siglo XIV²⁵³. De tratarse del sepulcro de este prelado el monumento habría sido realizado durante el obispado de su sucesor, Vasco Pérez Mariño, pues este, junto al hermano del obispo difunto, Juan Pérez de Novoa, habían sido los ejecutores del testamento de su predecesor. La propia Sánchez Ameijeiras remite a una referencia que podría rebatir esta identificación: el hecho de que se conservan fragmentos del testamento de Gonzalo de Novoa (1331) en los que ordena ser sepultado «coram altare beate Marie nove ubi sepultum fuit quondam capellaniam perpetuam et etiam»²⁵⁴, es decir, que quería ser enterrado junto al altar de Santa María, donde había sido inhumado Esteban Núñez de Churrichao²⁵⁵. Para la autora dicha referencia documental no descartaría la posibilidad de que se tratase de Gonzalo de Novoa pues afirma que no podemos saber si llegó a ser enterrado donde él deseaba o la localización de su enterramiento dependió de las decisiones de su sucesor y su hermano²⁵⁶. Sin embargo, esta

²⁵¹ Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, “Catedral de Ourense”, *Las Catedrales de Galicia* (León, 2005), p. 187.

²⁵² Afirma que serían los mismos que aparecen en el primer sepulcro de la nave sur, asociado a Don Lorenzo/Pedro Yáñez de Novoa que muestra las bandas terciadas. Para Domínguez Fontela las armas en este primer sepulcro de la Epístola eran las de Don Lorenzo y no las de los Novoa. DOMÍNGUEZ FONTELA, “Sepulcros de la catedral”, p. 278; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Sepulcro de obispo desconocido”, pp. 166-167.

²⁵³ El primer obispo perteneciente a esta familia fue Pedro Yáñez de Novoa (1286-1308), quien – en palabras de Sánchez Ameijeiras – «en su intento por mantener el dominio del señorío y las rentas de la ciudad protagonizó litigios sangrientos contra los justicias de la corona y contra los franciscanos, llegando a incendiar el primitivo convento de los frailes». Moralejo identificó su sepulcro como el primero de los que se conservan hoy en la nave de la Epístola, mientras que, para otros autores como Sánchez Arteaga, Domínguez Fontela o Chamoso Lamas este sería el sepulcro de Don Lorenzo. A Pedro Yáñez de Novoa le sucede en el cargo por un brevísimo periodo de tiempo Rodrigo Pérez (1308-1310) del que no se conserva ninguna memoria funeraria. Tras este, ostenta luego el control de la sede el sobrino de Pedro Yáñez de Novoa y amigo del infante don Felipe, el obispo Gonzalo de Aza y Osorio (1311-1319) cuyo sepulcro se encontraría según Sánchez Ameijeiras entre los dispuestos en la nave sur, una vez más, variando el difunto dependiendo del historiador, pues Sánchez Arteaga lo identifica con Pedro Yáñez de Novoa y Domínguez Fontela con Francisco Alonso (†1419). A continuación, llegaría el obispado de Gonzalo Núñez de Novoa (1319-1331), quien siguiendo aquellas dinámicas iniciadas por sus predecesores continuará defendiendo sus derechos sobre el señorío de la ciudad. El siguiente obispo que sucede a Gonzalo de Novoa es el famoso Vasco Pérez Mariño, quién no tiene relación directa con la familia de los Novoa, como si tendrá su sucesor Álvaro Pérez de Biedma (1343-1351), cuñado de Juan Pérez de Novoa, cuyo sepulcro se encuentra también en la nave sur (Domínguez Fontela), aunque Sánchez Arteaga lo asociaba erróneamente con Gonzalo de Novoa. Véase: SÁNCHEZ ARTEAGA, *Apuntes histórico-artísticos*, pp. 184-185; Juan DOMÍNGUEZ FONTELA, “Sepulcro de don Álvaro Pérez de Biedma en la catedral de Ourense”, *BCMO*, X, 210 (Ourense, 1933), pp. 59-65; DOMÍNGUEZ FONTELA, “Sepulcros de la Catedral”, pp. 275-281; MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, pp. 590-599, 685-701; Manuel CHAMOSO LAMAS, *Escultura funeraria en Galicia* (Ourense, 1979), pp. 16-21; CENDÓN FERNÁNDEZ, “Sepulcros medievales”, pp. 151-154; Francisco Javier PÉREZ RODRÍGUEZ, “La diócesis de Ourense: de la Reforma Gregoriana al Concilio de Trento (siglos XIII-XVI)”, *Historia de las diócesis españolas*, 15 (Madrid, 2002), pp. 395-470; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Sepulcro de obispo desconocido”, pp. 166-167; CENDÓN FERNÁNDEZ, “La catedral de Ourense”, pp. 394-400.

²⁵⁴ Moralejo Álvarez afirma que el emplazamiento de este altar o capilla puede identificarse «más o menos, pues, en el mismo lugar donde hoy se hallan los sepulcros en cuestión [los de la Epístola]». MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, p. 597.

²⁵⁵ Juan DOMÍNGUEZ FONTELA, “Sepulcro de D. Álvaro Pérez de Biedma”, *BCMO*, X, 210 (1933), pp. 38-39; CENDÓN FERNÁNDEZ, “Sepulcros medievales”, p. 154; CENDÓN FERNÁNDEZ, “La catedral de Ourense”, p. 399.

²⁵⁶ Fragmento del testamento tomado de: SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Sepulcro de obispo desconocido”, p. 170, quien lo toma de: *Documentos del Archivo-catedral de Ourense, transcritos por D. Manuel Castro y D. Manuel Martínez* (Ourense, 1923), pp. 275-277.

indicación del prelado sobre sus preferencias en el lugar de inhumación – que no se corresponden con la capilla mayor – llevó a Cendón Fernández a rechazar la identificación de Gonzalo de Novoa como el “obispo desconocido”²⁵⁷.

En cuanto a la identificación de los motivos heráldicos que aparecen dispuestos en la yacija, un elemento que en principio podría dar pistas sobre la identidad del difunto, también han llevado a discrepancias [Lám. 37]. Tal y como acabamos de referir se figuran dos emblemas diferentes. El primero de ellos se compone por unas bandas terciadas, armas que fueron identificadas de diferentes modos por los autores que estudiaron este sepulcro²⁵⁸. Así, Chamoso Lamas proponía que se correspondiesen con las armas de los Anaya o los Amoeiro²⁵⁹, mientras que para Sánchez Ameijeiras, como señalábamos anteriormente, remitirían a la familia de los Novoa²⁶⁰. El segundo emblema se compone por un águila con las alas abiertas. Para Moralejo Álvarez, Chamoso Lamas, Manso Porto y Cendón Fernández este remitiría al emblema del cabildo ourensano²⁶¹, correspondiéndose su presencia en este conjunto con el hecho de que se trate de un sepulcro episcopal²⁶², como queda patente en la figura yacente del obispo²⁶³. Sin embargo, Sánchez Ameijeiras llama la atención sobre el hecho de que no se trata de un águila bicéfala, como correspondería al emblema de la sede, por lo que propone que este emblema se correspondiese también con los Novoa, quienes utilizaban también en sus armas la torre o el águila explayada²⁶⁴. En definitiva, las referencias heráldicas tampoco llevan a un consenso en la identificación.

²⁵⁷ CENDÓN FERNÁNDEZ, “La catedral de Ourense”, p. 404.

²⁵⁸ Las armas configuradas a base de bandas terciadas resultan una solución demasiado común. Como dejábamos constancia anteriormente en la nota 38, estas aparecen también en el primer sepulcro de la Epístola, y habían sido identificadas por Domínguez Fontela como las armas del obispo don Lorenzo.

²⁵⁹ CHAMOSO LAMAS, *Escultura funeraria*, p. 31; CHAMOSO LAMAS, *La catedral*, p. 63.

²⁶⁰ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Sepulcro de obispo desconocido”, p. 167.

²⁶¹ MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, pp. 699-700; CHAMOSO LAMAS, *Escultura funeraria*, p. 31; CHAMOSO LAMAS, *La catedral*, p. 63; MANSO PORTO, “La escultura funeraria”, p. 394; CENDÓN FERNÁNDEZ, “La catedral de Ourense”, p. 401.

²⁶² Una combinación similar entre, por un lado, los motivos de entrelazo y, por otro, una alternancia de los emblemas heráldicos de una sede catedralicia y los de una familia nobiliar puede verse en el sepulcro de un capitular conservado en el claustro de la Catedral de Santiago de Compostela, y datado en el siglo XIV. En este caso se alterna la venera de la catedral compostelana con escudos con seis benzantes cargados de seis barras, que Chamoso Lamas identificaba como de los Jurado o los Mendaña. Canedo Barreiro, siguiendo a Pardo de Guevara y Valdés, ha identificado este sepulcro como el del arzobispo Martín Fernández de Gres. CHAMOSO LAMAS, *Escultura funeraria*, pp. 587-589; María CANEDO BARREIRO, “Preparativos para a derradeira viaxe. Escultura funeraria baixomedieval pertencente ó cabido catedralicio compostelán”, *Viajeros: desde la Antigüedad al Nuevo mundo*, en prensa. Agradezco a mi compañera María Canedo que me dejase consultar su trabajo.

²⁶³ Este aparece ataviado con la indumentaria episcopal y, siguiendo los esquemas comunes a los sepulcros de obispos que se encuentran en la catedral ourensana, mitrado, portando el báculo con *panisellus* en el brazo izquierdo y llevando el brazo derecho al pecho en gesto de bendecir. CENDÓN FERNÁNDEZ, “La catedral de Ourense”, p. 401; Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “La indumentaria episcopal como reflejo de poder en la escultura funeraria bajomedieval”, *Imágenes del poder en la Edad Media*, II (León, 2011), pp. 101-120.

²⁶⁴ Pone estas armas en relación con las presentes en un arcosolio funerario conservado en la capilla mayor de la iglesia de San Francisco de Ourense, donde se ve el escudo terciado en bandas, junto a otros con un castillo y un águila explayada, y que se corresponderían con las armas de los Novoa. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Sepulcro de obispo desconocido”, pp. 167, 172, nota 14.

Como ha podido comprobarse, este conjunto funerario, uno de los más resaltables de los producidos en Galicia durante los siglos medievales, constituye una de las grandes incógnitas para la Historia del Arte y los Estudios Medievales centrados en Galicia. No es la finalidad de este trabajo desvelar la identidad del difunto que descansaría en este magnífico monumento por lo que nos limitamos a plantear este estado de la cuestión y dejar nuevamente abierta la pregunta de quién habría sido el famoso “obispo desconocido”.

Si nos detenemos en la figuración del sepulcro, los emblemas heráldicos dispuestos en el frente de la yacija se encuentran “entremezclados” en una decoración de estrellas y figuras geométricas configuradas a base de entrelazo²⁶⁵, que, además de dichos emblemas, acogen también motivos vegetales, animales fantásticos y escenas de caza. Este tipo de entrelazado que ordena el frente sepulcral, definido como de carácter «mudejarizante»²⁶⁶, fue un motivo que tuvo de un gran desarrollo en los monumentos funerarios de los siglos XIV y XV, encontrando paralelos en sepulcros de la catedral de León y del Panteón Real de las Huelgas de Burgos²⁶⁷. En el ámbito ourensano se encuentra ya en los paneles de la Clastra Nova, que tendrían sus modelos en Compostela²⁶⁸, a donde habrían llegado desde Córdoba²⁶⁹, conservándose diversos ejemplos en la ciudad apostólica, como los paneles provenientes del antiguo claustro de la catedral (ca. 1200-1225, Museo de la Catedral de Santiago), el dintel de la iglesia de San Fiz de Solovio (1316), o en un sepulcro conservado en el claustro de la catedral compostelana en el que este esquema aparece también decorando la yacija²⁷⁰. Sánchez Ameijeiras afirma que, aunque este motivo era conocido en Galicia con anterioridad a la construcción de este monumento ourensano, el hecho de que esta decoración sea adaptada para funcionar como marco que acoge la heráldica sería una práctica que se lleva a cabo únicamente a partir del siglo XIV²⁷¹.

Este tipo de ornamentación se inspiraría en ejemplos textiles, una propuesta que había sido ya planteada por Moralejo Álvarez cuando, hablando de piezas burgalesas, afirmaba que este motivo, que se convertiría en una característica del “estilo ourensano”, se basaría en

²⁶⁵ Para el uso de este tipo de decoración en la Galicia medieval véase: Ramón YZQUIERDO PERRÍN, “La decoración de estrellas de ocho puntas en el Arte Medieval gallego”, *Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, IV (1986), pp. 137-167.

²⁶⁶ MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, p. 612; MANSO PORTO, “La escultura funeraria”, p. 394.

²⁶⁷ MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, p. 612.

²⁶⁸ Sobre esta relación del motivo estrellado con Compostela dejaba constancia Chamoso Lamas, quien afirmaba que esta «tracería de cercano sabor islámico» era «enteramente similar a las que existen en la Catedral de Santiago procedentes de la obra del primitivo coro pétreo». Yzquierdo Peiró afirma que «desde finales del siglo IX o principios del X, especialmente tras la razzia de Almanzor, en 997, se constata en Galicia la presencia de elementos arquitectónicos de origen islámico». CHAMOSO LAMAS, *Escultura funeraria*, p. 29; Ramón YZQUIERDO PEIRÓ, *Los tesoros de la Catedral de Santiago* (Santiago de Compostela, 2017), pp. 138-139.

²⁶⁹ YZQUIERDO PERRÍN, “La decoración de estrellas”, pp. 137-141; CENDÓN FERNÁNDEZ, “La catedral de Ourense”, p. 401.

²⁷⁰ Estos motivos tienen también impacto en ejemplos tudenses, donde se encuentran, por ejemplo, en las placas que hoy constituyen el frontal del altar mayor de la Catedral de Tui.

²⁷¹ Cita como ejemplos los bajorrelieves del sarcófago de doña Blanca (†1321) en la iglesia de las Huelgas de Burgos, o la decoración pictórica del monumento del prelado Rodrigo Díaz (†1337) en Salamanca. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Sepulcro de obispo desconocido”, p. 170.

decoraciones textiles presentes en las telas – posiblemente árabes – que se utilizaban para cubrir los túmulos funerarios en los rituales²⁷². Debe tenerse en cuenta que los elementos textiles habrían estado presentes en los espacios religiosos, no únicamente como parte de la indumentaria ritual de los clérigos o los manteles del altar, sino también como parte de la decoración²⁷³. De hecho, se sabe que eran utilizados durante los ritos funerarios, tal y como recoge Ramos Dias cuando afirma que «o trajeto pelo qual seguia o cortejo, o domicílio onde se realizava o velatório e o templo (onde o falecido era inumado) eram decorados com panos, círios e tochas ornamentados com o escudo de armas do defunto e de outras casas com as quais tinha mantido alianças»²⁷⁴. Este uso de telas durante los ritos funerarios puede verse, por ejemplo, en el fresco de Clara llorando sobre Francisco en la Basílica superior de Asís (ca. 1300), donde el elemento sobre el que es depositado el cuerpo de Francisco aparece recubierto por telas con motivos geométricos; algo similar a lo que puede verse en el fresco del entierro de san Martín de Simone Martini (ca. 1315-1317) en la capilla de San Martín, también en la Basílica de San Francisco de Asís, en este caso en la parte inferior [Láms. 38-39]; o, si remitimos a otros ejemplos más próximos culturalmente a Galicia, como en el sepulcro nº 4 del Monasterio de Palazuelos o uno de los sepulcros de Matallana, donde se figura el ataúd antes de ser introducido en el sepulcro dispuesto sobre una plataforma cubierta por telas²⁷⁵.

En este sentido, los motivos presentes en la yacija de Ourense podrían ser entendidos como una trasposición a la piedra de las telas que eran utilizadas en la liturgia de funerales durante la exposición del cadáver. Pero esto no quiere decir que se estuviese remitiendo a las telas del entierro ourensano, sino que, en un principio, habría sido así, pero partiendo de algún prototipo esta decoración se habría transformado en un elemento habitual de la escultura funeraria, sin

²⁷² Para Moralejo Álvarez la decoración en el caso ourensano vincula el conjunto a una tipología existente en el Panteón de las Huelgas de Burgos, que derivaría de los ataúdes forrados. MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, pp. 612-613, 693.

²⁷³ Se conservan, por ejemplo, frontales de altar textiles, como el de la Seu d'Urgell o el conocido Tapiz de la Creación de la Catedral de Girona (ca. 1095-1100). Esta decoración pasaría luego a otros soportes, como sucede en el frontal de Esterri de Cardós, que, aunque tallado en madera reproduce motivos típicos de la cultura textil. Sobre el estudio de los productos textiles medievales véase: Manuel A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *El Tapís de la Creació* (Girona, 2011); Maria J. FELICIANO, "Medieval Textiles in Iberia: Studies for a New Approach", *Envisioning Islamic Art and Architecture. Essays in Honor of Renata Holod* (Leiden-Boston, 2014), pp. 46-65; Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA, "Approaching Textiles and Church Reform in Spain in the Central Middle Ages", *Victoria and Albert Museum Blog* (Londres, 2018), entrada de blog [<http://idundesign.co.uk/approaching-textiles-and-church-reform-in-spain-in-the-central-middle-ages/>]. Remitimos también al proyecto *Las manufacturas textiles andalusíes: caracterización y estudio interdisciplinar* (HAR 2014-54918-P) llevado a cabo en la Universidad Complutense de Madrid, con Rodríguez Peinado como investigadora principal. Para una presentación de este proyecto véase: Laura RODRÍGUEZ PEINADO, "Las manufacturas textiles andalusíes: caracterización y estudios interdisciplinar", *I Coloquio de Investigadores en textil y moda* (Barcelona, 2017), pp. 211-214.

²⁷⁴ Marta Miriam RAMOS DIAS, "Acções ao redor do jacente. Momentos da liturgia dos defuntos na arte funerária dos séculos XIII e XIV", *Codex Aquilarensis*, 29 (2013), p. 164. Para los usos fúnebres que se hace de los emblemas heráldicos véase: Javier ARIAS NEVADO, "El papel de los emblemas heráldicos en las ceremonias funerarias de la Edad Media (siglos XIII-XVI)", *En la España medieval*, Extra 1 (2006), pp. 49-80.

²⁷⁵ ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid*, pp. 38-39, 49-50, fig. 9, 16, láms. VI, VII, XVII y XVIII.

que necesariamente conlleve una trasposición directa a la piedra en cada uno de los casos individuales, tratándose de un motivo generalizado²⁷⁶.

Sobre este primer nivel, constituido por el frente de la yacija y los machones, se despliega un amplio programa visual en el que, dividido en diferentes estratos, se figuran imágenes relativas al mundo terrenal y al más allá²⁷⁷. Entre estas imágenes se encuentra: parte de la liturgia de funerales²⁷⁸, que ocupa el primer nivel; la Anunciación, remitiendo a la Encarnación y al cumplimiento de la promesa de redención, situada en el intradós del arco junto a la cabeza del yacente²⁷⁹; el juicio final, centrado por la figura de Cristo Juez, con un amplio desarrollo de figuras angélicas que portan incensarios y velas – una representación poco frecuente en la producción funeraria gallega –; y la Virgen María, representada como Virgen de la Leche, en su papel de intercesora (*Maria mediatrix*)²⁸⁰.

²⁷⁶ En cualquier caso, tratándose de un tipo de decoración que derivaría de elementos textiles que realmente eran utilizados en los ritos funerarios, ¿nos encontraríamos con un motivo ilusionista como lo son también, por ejemplo, las arquitecturas fingidas? Es decir, ¿podría entenderse también que esta reproducción de materiales textiles en las formas de la escultura, convertidas así en un elemento decorativo/ornamental de la pieza, están de cierto modo recreando un objeto? Del mismo modo que la escultura puede reproducir la arquitectura, o al menos las formas arquitectónicas, nos encontraríamos así con la escultura reproduciendo telas o producciones textiles.

²⁷⁷ Para la descripción completa de este programa véase: CHAMOSO LAMAS, *La catedral de Orense*, pp. 61-64; CENDÓN FERNÁNDEZ, “La catedral de Orense”, p. 403. Nos hemos decantado en este trabajo por la expresión “programa visual” en lugar del ampliamente utilizado “programa iconográfico” partiendo de la argumentación expuesta por García Mahiques: Rafael GARCÍA MAHÍQUEZ, “Usos impropios de los términos ‘iconografía’ e ‘iconología’”, *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 4 (2012), pp. 115.

²⁷⁸ Desde los inicios de la Iglesia primitiva se llevan a cabo ceremonias en relación con la muerte que luego continuarían desarrollándose y configurándose a lo largo de la Edad Media hasta constituirse un ritual litúrgico específico y bien establecido. Este ritual de funerales tendría un impacto en la figuración de los sepulcros. Llamativamente su plasmación visual en el ámbito funerario se muestra en casos concretos y localizados, contrastando con la presencia de este tema a nivel espiritual y teórico. En el siglo XII en el sepulcro de Doña Blanca de Navarra (Nájera, Logroño) se incluía en su programa visual la representación de ciertos ritos funerarios, ampliándose desde entonces el número de sepulcros con imágenes referentes a la liturgia de los funerales a medida que aumenta también el número de monumentos realizados. Finalmente, esta temática desaparece de los programas entre los últimos años del siglo XIV y principios del XV. Véase: RIGHETTI, *Historia de la liturgia*, I, pp. 977-1008; Richard RUTHERFORD, *The Death of a Christian. The Rite of Funerals* (Nueva York, 1980); María Jesús GÓMEZ BARCENA, “La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica funeraria en Castilla”, *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media* (Santiago de Compostela, 1988), pp. 31-50; Frederick S. PAXTON, *Christianizing Death: The Creation of the Ritual Process in Early Medieval Europe* (Ithaca-Londres, 1990); Ariel GUIANCE, “La fiesta y la muerte. Notas para un análisis de las celebraciones funerarias en la Castilla bajomedieval”, *Sémata*, 6 (1994), pp. 109-117; Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Un espectáculo urbano en la Castilla medieval: las honras fúnebres del caballero”, *Sémata*, 6 (1994), pp. 141-157; José MATTOSO, “Os rituais da morte na liturgia hispánica (séculos IV a IX)”, *O Reino dos mortos na Idade Média peninsular* (Lisboa, 1996), pp. 55-74; M^a Dolores BARRAL RIVADULLA, “De historia, arte y arqueología. Sueños en piedra en La Coruña medieval”, *Sémata*, 17 (2006), pp. 121-125.

²⁷⁹ Este relieve de la Anunciación estaría inspirado en el capitel con la misma imagen situado en la Claustro Nova, donde se introducían por primera vez en Galicia – siguiendo a Moralejo Álvarez – el jarrón con flores y la indumentaria litúrgica del arcángel Gabriel. MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, pp. 643-644, 693.

²⁸⁰ María aparece representada amamantando a su Hijo y flanqueada por ángeles turiferarios y ceroferarios. Manso Porto considera que esta imagen, novedosa en Galicia, es una de las grandes aportaciones del arte ourensano a la imaginería gallega. En cuanto a la configuración de este arcosolio, recuerda a la de otro sepulcro situado en el interior de la catedral ourensana, el de don Lorenzo/Pedro Yáñez de Novoa donde la Virgen con el Niño es flanqueada por dos ángeles ceroferarios y otros cuatro ángeles con incensarios son dispuestos a lo largo del arco. Moralejo Álvarez afirma que en este segundo caso sería una «primicia absoluta en Galicia» el tipo de relación

El programa desarrollado en este conjunto ha sido puesto en relación con la escultura monumental de las portadas²⁸¹, por ejemplo, con las catedralicias de Burgos y León²⁸². Esta vinculación entre los grandes portales monumentales y las producciones funerarias había sido señalada ya por Binski, quien afirmaba que «great sculpted portals seem to have been especially important in developing a wide array of motifs appropriable by tombs, possibly because of the latent connection between the portal and the tombs as sites of liminality»²⁸³. En el caso específico de Galicia, resulta interesante que la tumba de este obispo reproduzca la temática del Juicio, poco habitual para este tipo de monumentos, pero que era el tema central de portadas monumentales como el Pórtico de la Gloria o el propio Pórtico del Paraíso ourensano²⁸⁴. No obstante, a pesar de que esa temática sea similar, la forma de abordar la representación de este episodio es diferente, pues mientras que en el sepulcro ourensano se remite fundamentalmente a la salvación de las almas de los bienaventurados, entre ellas la del propio obispo, en las referidas portadas se incide también en la posibilidad de la condena, lo cual estaría justificado por las diferencias del soporte y el público que accedía a su contemplación.

Este sepulcro gallego puede ponerse también en relación con el prototipo del *enfeu* francés²⁸⁵, donde en los registros inferiores del monumento eran dispuestas las escenas vinculadas al mundo terrenal, reservando el tímpano y las arquivoltas para la representación de las imágenes correspondientes a la realidad celestial²⁸⁶. Una relación con este tipo de prototipos franceses había sido propuesta, por ejemplo, para los sepulcros de la Catedral de León. A este

afectiva que se establece entre la Madre y el Hijo, remitiendo a la idea de María como mediadora. Para el caso de la Virgen de la Leche presente en el arcosolio del “obispo desconocido”, este autor remite a una tradición poética recogida por Cantiga III de las Cantigas del Alfonso X, en la que se remite a como la Virgen el día del Juicio habría de enseñarle los pechos a Cristo para recordarle con que lo alimentó. MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, pp. 686-687, 694-695; MANSO PORTO, “La escultura funeraria”, p. 394.

²⁸¹ Para Moralejo Álvarez este sepulcro es «la gran fachada que este taller [ourensano] no tuvo ocasión de ejecutar». Domínguez Fontela lo había comparado con el pórtico de Santa María de Ripoll. DOMÍNGUEZ FONTELA, “El sepulcro románico gótico”, p. 348; MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, p. 605.

²⁸² MANSO PORTO, “La escultura funeraria”, p. 393.

²⁸³ Paul BINSKI, *Medieval Death. Ritual and Representation* (Londres, 1996), p. 86.

²⁸⁴ Entre la abundante bibliografía dedicada al Pórtico de la Gloria, véase: Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, “Le Porche de la Gloire de la Cathédrale de Compostelle: Problèmes de sources et d’interprétation”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, 16 (1985), pp. 92-116; Ramón YZQUIERDO PERRÍN, “La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: Nuevos hallazgos y reflexiones”, *Abrente*, 19-20 (1987-1988), pp. 7-42; Carlos VILLANUEVA (ed.), *El Pórtico de la Gloria: Música, arte y pensamiento* (Santiago de Compostela, 1988); Manuel A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *El Pórtico de la Gloria* (Madrid, 1999). Para el Pórtico del Paraíso, véase: Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, *El Pórtico del Paraíso de la Catedral de Ourense* (Ourense, 2000); Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, “Reflexión sobre el Pórtico del Paraíso en concurrencia con el peregrinaje”, *Anuario Brigantino*, 31 (2008), pp. 301-316; Natalia CONDE CID, “El Pórtico del Paraíso como foco receptor de modelos artísticos foráneos: Arte, Poder y Liturgia”, *Eikon/Imago*, 1 (2012), pp. 71-104; Natalia CONDE CID, “Una revisión iconográfica del Pórtico del Paraíso a la luz del IV Concilio de Letrán y el ‘Tractatus de Poenitentiae’”, *Minus. Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía*, 24 (2016), pp. 177-204.

²⁸⁵ Panofsky dividía lo que denominaba *tombeaux de grande cérémonie*, en dos tipos diferentes: la tumba exenta y el *enfeu*, adosado a la pared. Véase: Erwin PANOFSKY, *Tomb Sculpture. Four Lectures on its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* (Londres, 1964), pp. 60-61.

²⁸⁶ Respondería también a tendencias francesas la situación de la Virgen centrando el programa. A este mismo influjo pude vincularse la figuración presente en el sepulcro de don Lorenzo/Pedro Yáñez de Novoa, donde – en una plasmación mucho más reducida – faltaría únicamente la parte correspondiente al oficio fúnebre. MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, p. 689.

respecto Sánchez Ameijeiras proponía que en los sepulcros leoneses – o al menos en el del obispo Rodrigo Álvarez, prototipo para los demás – hubiesen trabajado escultores locales que conocían las ideas artísticas presentes en la Île-de-France entre finales del siglo XII y principios del XIII²⁸⁷. Una influencia similar de esos prototipos franceses puede percibirse en Ourense, donde se sigue la misma concepción iconográfica dispuesta en niveles²⁸⁸. Así, en Ourense en la parte inferior del monumento se sitúa el rito funerario correspondiendo a la imagen del mundo terrenal, mientras que, a partir de la imposta, comienza a desplegarse la escena del más allá con la resurrección de los muertos y toda una corte angélica que acompaña a los bienaventurados.

Moralejo Álvarez resaltaba sobre los sepulcros de principios del siglo XIV en Galicia que «en el aspecto formal, es muy poca o nula la relación que hay entre las piezas a considerar; las conecta únicamente un común trasfondo de prototipos iconográficos y hábitos estilísticos con base en la escultura leonesa y en su irradiación en Tierra de Campos – donde confluyen aportaciones del foco burgalés –, siendo en cada caso independiente la trayectoria de tales influjos hasta los ejemplares gallegos. Estos pueden ir desde un arte importado en bloque ... hasta la asimilación del estilo, abordándolo desde presupuestos locales, sin que falte incluso su trasposición a los recursos elementales de un oficio casi popular»²⁸⁹. Es decir, a través de León y Burgos habrían llegado a Ourense las corrientes francesas que en esos otros dos puntos peninsulares ya habían tenido su impacto, y que a partir del foco ourensano se expandieron al resto de Galicia²⁹⁰.

Recordemos que el objetivo de este trabajo es la imagen del Crucificado y su papel en el programa, por lo que profundizar aquí en todo el despliegue iconográfico traspasaría la finalidad de este trabajo. Por esta razón, nos interesará fundamentalmente el primer nivel del sepulcro, el espacio dedicado al mundo terrenal, ocupado en este caso por un cortejo fúnebre compuesto por diversos eclesiásticos [Fig. 16]. Esta imagen supone la trasposición a la piedra de aquellas personas que en la realidad habrían acompañado el cuerpo del difunto durante los diferentes momentos de la ceremonia de funerales²⁹¹.

²⁸⁷ Rocío SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Monumenta et memoriae. The Thirteenth-Century Episcopal Pantheon of Leon Cathedral”, *Memory and the Medieval Tomb* (Aldershot, 2000), p. 270.

²⁸⁸ No debe olvidarse que para Moralejo Álvarez la vinculación final del taller que trabajó en los sepulcros episcopales de la Catedral de Ourense debía ser buscada en las sedes francesas.

²⁸⁹ MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, p. 546.

²⁹⁰ En el caso específico del sepulcro del “obispo desconocido” el impacto posterior que puede rastrearse de este tipo de planteamiento es escaso. Se conserva en Galicia únicamente otro monumento que pueda vincularse al de Ourense a nivel de tipología, pero con una asimilación ya tardía: el monumento funerario de un abad en la iglesia parroquial de Santa María de Ventosa, en Agolada (Pontevedra), datado en el primer tercio del siglo XVI. Esta proximidad entre ambos sepulcros había sido ya señalada anteriormente por Manso Porto. Para un estudio de esta pieza véase: CASTILLO LÓPEZ, *Inventario*, II, p. 623; CHAMOSO LAMAS, *Escultura funeraria*, pp. 220-225; Xosé FILGUEIRA VALVERDE, *Baldaquinos gallegos* (A Coruña, 1987), pp. 105-106 (imágenes pp. 107-129); MANSO PORTO, “La escultura funeraria”, p. 394; David CHAO CASTRO, “Relaciones galaico-portuguesas en la escultura tardogótica”, *II Congresso Internacional de História da Arte* (Coímbra, 2005), pp. 328-329.

²⁹¹ Fue en los años 80 del siglo pasado cuando comienzan a llevarse a cabo en la Península los primeros estudios que vinculaban los rituales litúrgicos de los funerales con los monumentos. Para este tema de estudio véase la tesis

En cuanto al momento específico representado, es decir, de qué etapa de la liturgia se trataría, este ha sido identificado como la procesión, la vigilia del cadáver, el oficio fúnebre, las oraciones previas a la sepultura o como el momento específico de la absolución del difunto²⁹².

En este cortejo fúnebre se representan diversas personalidades del clero: dos obispos mitrados, abades acompañándolos, diez canónigos llevando a cabo rezos o cánticos²⁹³, y acólitos que sostienen incensarios, acetres, hisopos y dos crucificados monumentales. Cendón Fernández ponía ya de manifiesto como este conjunto se aleja de otros sepulcros peninsulares en los que se figura este tema, pues en Ourense no aparecen figurados laicos, sino únicamente eclesiásticos miembros del ámbito catedralicio²⁹⁴. La representación exclusiva de figuras eclesiásticas responde al momento elegido para plasmar en el monumento, pues son los religiosos los encargados de “performar” el rito.

Sánchez Ameijeiras entendía que «la escena proporciona una imagen idealizada de la sede ourensana, subrayando la continuidad de la dignidad episcopal y su consenso con la comunidad canonical»²⁹⁵. Esta interpretación de la escena se suma a la propuesta de esta autora para entender los sepulcros presentes en el interior de este espacio catedralicio como una especie de panteón episcopal basado en la uniformidad de los planteamientos formales de los diversos monumentos, una uniformidad que buscaría «expresar visualmente la fortaleza y continuidad

de Marta Miriam RAMOS DIAS, *A arte funerária medieval em Portugal: Uma relação com a liturgia dos defuntos*, Tesis doctoral (Porto, 2014).

²⁹² Véase respectivamente: CHAMOSO LAMAS, *Escultura funeraria*, p. 31; MANSO PORTO, “La escultura funeraria”, p. 393 (ambos para la procesión); SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Espiritualidad mendicante”, p. 346 (vigilia); MORALES ALVAREZ, *Escultura gótica*, pp. 693-694 (oficio); CENDÓN FERNÁNDEZ, “La catedral de Ourense”, p. 402 (oraciones); SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Sepulcro de obispo desconocido”, p. 163 (absolución).

²⁹³ Murguía sugería que estos canónigos estarían entonando el *Dies Irae*, oración que formaba parte del Oficio de Difuntos. Sánchez Ameijeiras afirmaba que la formulación iconográfica desarrollada en este monumento parece inspirada en ese *Dies Irae*, oración que mostraba una súplica individual en relación con la comparecencia final ante el juez. MURGUÍA, *Galicia*, p. 939; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Sepulcro de obispo desconocido”, p. 164.

²⁹⁴ Esta cuestión alejaría este sepulcro de otros en los que aparece también representado el cortejo en sedes próximas en los que serían representados personajes laicos en actitudes emocionales. Para esta autora el hecho de evitar la representación del *planto* y el *dolo* en estos monumentos respondería a que se trata de sepulcros de obispos, quienes luchaban en estos momentos contra estas prácticas. De hecho, la Iglesia trataría de eliminar estas costumbres que en cierto sentido mostraban reminiscencias de una cultura pagana y que se encontraban ampliamente arraigadas en la población. José FILGUEIRA VALVERDE, “El ‘planto’ en la historia y en la literatura gallega”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1 (Santiago de Compostela, 1945), pp. 511-606; Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, *Iconografía funeraria del obispo en la Castilla de los Trastámara*, Tesis doctoral (Santiago de Compostela, 1995); Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “Los santos de su devoción: aspectos de religiosidad popular en los sepulcros episcopales en la Castilla de finales de la Edad Media”, *Religiosidad popular en España*, II (Madrid, 1997), pp. 783; Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “La catedral de Ourense”, pp. 401-402. Para un estudio de las muestras de dolor en el mundo funerario ibérico véase: Alicia MIGUÉLEZ CAVERO, “La matérialisation artistique de la douleur devant la mort: la sculpture funéraire dans l’art roman de la Péninsule Ibérique”, *Matérialité et immatérialité dans l’Église au Moyen Âge* (Bucarest, 2012), pp. 163-178; Alicia MIGUÉLEZ CAVERO, “Gesto, imagen y liturgia: las representaciones de dolor y lamento en la escultura funeraria portuguesa (siglos XII-XIV)”, *Imagens e Liturgia na Idade Média*, I (Moscavide, 2015), pp. 35-62; Alicia MIGUÉLEZ CAVERO, “Embodied Emotions: Action, Reaction and Interaction in León Cathedral”, *L’église, lieu de performances. In locis competentibus* (París, 2016), pp. 283-300.

²⁹⁵ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Sepulcro de obispo desconocido”, p. 163.

de la dignidad [episcopal]»²⁹⁶. En este sentido, los sepulcros transmiten ideas, generalmente en relación o bien con la realidad social del individuo allí enterrado o como reflejo de su fe. En este caso el mensaje está vinculado a un colectivo y no a una figura individual, plasmando visualmente el papel y el poder de la institución eclesiástica en el ámbito de la muerte, mostrando que resultaba imprescindible su intermediación para poder alcanzar la salvación, un aspecto que aumenta su sentido si se tiene en cuenta que se trata del sepulcro de un obispo²⁹⁷.

A esta función vinculada al recuerdo del difunto y a la promoción visual del poder institucional debe sumarse la posible función didáctica que esta obra podría tener para los espectadores que tuviesen acceso a ella, pues su programa visual representa las cuestiones principales en torno a la muerte cristiana: qué sucede con el alma tras la muerte; la posibilidad de salvación gracias a la encarnación de Cristo y la muerte en la cruz; el poder del clero como mediador entre el ser humano y el más allá; y, por tanto, su papel fundamental en la salvación de las almas.

Volviendo sobre los eclesiásticos representados y el momento del oficio, podemos empezar rechazando que se trate de una procesión, pues todas las figuras aparecen quietas, no se están desplazando, por lo que la figuración no se adecuaría a una escena del traslado del difunto. De este modo, se correspondería con alguna parte del rito que tiene lugar ya en la propia iglesia²⁹⁸. En este sentido, el relieve remitiría a través de su representación a algo que tuvo lugar en el espacio en el que ahora se enmarca la imagen, por lo que tampoco se trataría del velatorio del cadáver, que tenía lugar antes del traslado. Los eclesiásticos no se desplazan, pero sí se encuentran realizando diversos movimientos en un lugar fijo. Estos son representados mirando hacia el cuerpo del difunto y leyendo en los libros que portan alguna oración o cántico **[Lám. 41]**. En relación con esto, Sánchez Ameijeiras ya hacía hincapié en cómo la efigie del yacente vestido de pontifical debe ser entendido como parte integrante de la escena representada²⁹⁹, de

²⁹⁶ Existen paralelos peninsulares para este planteamiento en los que también se crearon panteones episcopales de este tipo, como el caso del promovido en el último tercio del siglo XIII por el obispo Martín Fernández (†1289) en la Catedral de León o por el obispo don Hernando (†1292) en la Catedral de Ávila. En Ourense, un acta capitular de 1460 especifica que la nave norte de la iglesia estaba destinada a acoger exclusivamente sepulcros episcopales. Sánchez Ameijeiras afirma que a esta expresión visual habría que añadir el sepulcro de la infanta a través del que se reflejaría la estrecha relación entre la jerarquía eclesiástica y la corona. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Sepulcro de obispo desconocido”, pp. 166, 171 (nota 8).

²⁹⁷ Sánchez Ameijeiras proponía una interpretación de este tipo para el sepulcro del obispo Rodrigo Álvarez de León, donde la representación de las labores pastorales en la yacija tendría una finalidad vinculada a resaltar el papel de la institución eclesiástica en la sociedad. Además, esta autora remite a los monumentos funerarios episcopales de León como una combinación de conmemoración y propaganda «with the intention of manipulating the collective memory of the city in order to articulate episcopal authority». SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Monumenta et memoriae”, pp. 269-270.

²⁹⁸ De modo general las ceremonias de este tipo comenzaban en el propio hogar, desde donde se trasladaba el cuerpo hasta la iglesia. Ese sería el espacio donde tenía lugar la misa, los oficios y, finalmente, el propio enterramiento.

²⁹⁹ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Sepulcro de obispo desconocido”, p. 163.

modo que el yacente y los relieves que se despliegan en el resto del monumento funcionarían conjuntamente³⁰⁰.

En definitiva, por la forma en la que aparecen representados los personajes y la relación que establecen con el yacente sabemos que se trataría todavía del rito que tiene lugar en el interior del templo, donde el féretro era depositado frente al altar y rodeado por los miembros del clero que lo habían acompañado en procesión. De este modo, el espacio recreado en la representación del relieve se correspondería con el espacio real en el que se sitúa en monumento, es decir, que la imagen reflexiona sobre los usos del lugar donde se encuentra, no remite a otro diferente. El oficio de sepultura sería semejante al que describen los códices monásticos navarros: «antequam efferatur ad sepulcrum, fratribus ante feretrum astantibus cum cruce et lumine et turribulo et aqua benedicta, Sacerdos indutus alba, stola et manipulo dicant hanc orationem»³⁰¹.

Esto se corresponde con lo que aparece representado en el sepulcro ourensano, donde entendemos que se estaría petrificando el final de la misa por el difunto, cuando se llevan a cabo las últimas oraciones por su alma. En ese lugar, y en ese momento se repetía el *Absolute* para pedir a Dios que tuviese misericordia de este y que le fuesen absueltos los pecados para que no sufriese en el Purgatorio³⁰². Esta ceremonia, conocida como la absolución, terminaba con la bendición del cadáver que era entonces incensado y rociado con agua bendita, mientras los clérigos que lo rodeaban llevaban a cabo las últimas oraciones y el cántico de responsorios³⁰³. Todo esto aparece representado en el sepulcro – los religiosos gesticulan con sus manos, cantan, inciensan el cuerpo y lo rocían con agua bendita – y así lo habían identificado ya tanto Sánchez Ameijeiras como Cendón Fernández³⁰⁴, afirmando esta última autora que este cortejo ourensano mostraría similitudes con el del sepulcro burgalés del obispo Lope de

³⁰⁰ El féretro sobre el que se situaría el cuerpo del difunto era el elemento central del rito. Sobre él era trasladado el cuerpo a la iglesia, en muchas ocasiones siendo expuesto y ataviado con las vestimentas oficiales. GÓMEZ BARCENA, “La liturgia de los funerales”, p. 42.

³⁰¹ La cita está tomada de un manuscrito navarro que pertenecía a un monasterio benedictino, de ahí que aparezca que quienes están junto al sepulcro son los “fratribus”. Tomado de: Julia BALDÓ ALCOZ y Julia PAVÓN BENITO, “El oficio de difuntos en la Edad Media. La liturgia funeraria en dos códices monásticos del Archivo General de Navarra”, *Hispania Sacra*, LXVIII, 137 (2016), pp. 195-196.

³⁰² Gómez Barcena afirmaba que este sepulcro resulta excepcional por el momento de la liturgia que se representa pues en la escultura funeraria castellana se dio una clara preferencia por otros momentos como la muerte y el enterramiento. Otra diferencia de este monumento, si se lo compara con otros sepulcros peninsulares, es la localización de la escena, pues generalmente se opta por disponerla en la yacija, como en los casos del sepulcro del obispo Pedro Rodríguez de Quijano (Capilla del Condestable, Catedral de Burgos) o el del obispo Gonzalo de Hinojosa (Capilla de San Gregorio, Catedral de Burgos). Esta localización del ejemplar ourensano si puede verse en casos leoneses, donde también se reserva el primer nivel del arcosolio para la disposición de esta escena, como sucede por ejemplo en el ya referido sepulcro del obispo Rodrigo Álvarez, pero, además, también se figura un episodio litúrgico similar. GÓMEZ BARCENA, “La liturgia de los funerales”, p. 43-45.

³⁰³ Estos clérigos – ataviados con sus vestimentas oficiales de pontifical, obispo, abad o acólito – estarían llevando a cabo esas oraciones en las que se pide la salvación del difunto: “Non intres in iudicio cum servo tuo Domine”, “Liberame Domine de morte aeterna”, *In Paradisum* y el *Benedictus* con la antifona “Ego sum resurrectio et vita”. GÓMEZ BARCENA, “La liturgia de los funerales”, p. 44; RAMOS DIAS, “Acções ao redor”, pp. 165-166.

³⁰⁴ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Sepulcro de obispo desconocido”, p. 163; CENDÓN FERNÁNDEZ, “La catedral de Ourense”, p. 402.

Fontecha, donde el yacente aparece también rodeado por las figuras de los eclesiásticos que llevan a cabo oraciones por el alma del difunto³⁰⁵.

Esta absolución que se pide para el alma durante la liturgia de funerales tendría una respuesta en los pisos superiores del sepulcro, dedicados al desarrollo del Juicio. Dentro de esta figuración del más allá aparece sobre la clave del arco, bajo la imagen de Dios padre, la imagen del difunto – como un alma orante revestida de pontifical – siendo transportada por ángeles hacia la Gloria³⁰⁶. Esta figuración, conocida como *elevatio animae*, muestra una configuración visual que transmite la idea de que el alma ha sido – o será – salvada³⁰⁷. Este motivo de los ángeles *psicopompos* había sido empleado ya en época románica, y se mantuvo en numerosos sepulcros bajomedievales, decayendo su uso a lo largo del siglo XV. En la propia Catedral de Ourense este motivo se encuentra en otros sepulcros episcopales, como en la clave del sepulcro de don Lorenzo/Pedro Yáñez de Novoa donde el alma aparece representada mitrada – pero desnuda –, remitiendo así a su condición terrenal incluso tras la muerte³⁰⁸.

La representación de este rito en el monumento supondría una perpetuación en piedra de las ceremonias que habrían tenido lugar por la memoria del difunto tras su muerte, algo que funcionaría así aún teniendo en cuenta que se trata de un tipo de representación estereotipado que no necesariamente se basa en un momento real, pero que, a la vez, responde a la propia rigidez del rito³⁰⁹. Estas acciones litúrgicas eran actos de ostentación de las que no todos eran objeto, sino únicamente las personalidades relevantes – lo que para Vovelle, en referencia al cortejo fúnebre, sería la última exposición de honor del difunto³¹⁰ –, de modo que su

³⁰⁵ CENDÓN FERNÁNDEZ, “La catedral de Ourense”, p. 402.

³⁰⁶ Durante el oficio de difuntos se entonaba el responsorio *Subvenite*, uno de los más antiguos de este rito, en el que se pedía a los ángeles que llevasen el alma del difunto al Cielo. Righetti afirma derivaría del pasaje de san Lucas relativo a la muerte de Lázaro, en el que tras aludir a su muerte se dice que fue llevado por ángeles al seno de Abraham: “portaretur ab Angelis in sinum Abrahae” (16, 22). También hacía referencia a los ángeles la antífona procesional *In Paradisum*, que era entonada durante el traslado de la iglesia al lugar de inhumación junto al “Ego sum” y el *Benedictus*. RIGHETTI, *Historia de la liturgia*, I, p. 996; RAMOS DIAS, “Acções ao redor”, p. 165.

³⁰⁷ Remitíamos nuevamente a esta idea en la página 287.

³⁰⁸ Esto sucede también, por ejemplo, en la imagen de La buena muerte de san Luis (†1270) representada en las Horas de la Reina Jeanne d’Evreux (ca. 1325-1328) donde dos ángeles portan el alma del rey en un paño, siendo este representado con gesto de suplica y desnudo, pero con la corona, elemento identificador que pervive tras la muerte.

³⁰⁹ Pérez Monzón remite a la existencia de monumentos funerarios en los que personajes contemporáneos del difunto forman parte de las procesiones fúnebres, siendo identificados e individualizados a través de cartelas. Afirma la autora sobre este tipo de figuración que «convierten el monumento fúnebre en un símil de *paso vivo* que, con un intenso valor escenográfico, perenniza el recuerdo de los ritos fúnebres celebrados en los siglos medievales». OLGA PÉREZ MONZÓN, “La procesión fúnebre como tema artístico en la Baja Edad Media”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 20 (2008), p. 24.

³¹⁰ Michel VOVELLE, *La mort et l’Occident: de 1300 á nos jours* (París, 1983), p. 153.

plasmación en el sepulcro remite también a la consideración social del difunto³¹¹, así como al propio poder de la Iglesia, como comentábamos con anterioridad³¹².

Pero el hecho de representar en este programa esos ritos litúrgicos también tendría un función prospectiva en relación con la salvación tras la muerte. Siguiendo a Ramos Dias, las razones por las que se incluyen imágenes de la liturgia de difuntos en los sepulcros tendrían que ver, primero, con la memoria del difunto, pero también con la consideración medieval del Purgatorio, de modo que «tentava-se capturar através das imagens aqueles momentos preciosos antes do sepultamento do corpo em que se tentou ao máximo absolver a alma dos pecados cometidos e interceder junto a Deus por essa absolvição»³¹³. En este sentido, la elección de este programa funcionaría de forma similar a la de las imágenes religiosas dispuestas en las yacijas y arcosolios de los monumentos funerarios que se verán en la parte III, pero en este caso se refiere a esa esperanza de salvación de un modo diferente. No se busca remitir a la posibilidad de salvación a través de intermediarios o alusiones a personajes sagrados, sino que se hace a través de la referencia visual a esa liturgia en la que se había pedido insistentemente que se perdonasen las culpas del difunto.

«A ideia da retenção dos efeitos benéficos dos ritos pela alma prende-se com a representação das exéquias. Se, por um lado, os rituais de post-mortem desenvolvidos nas capelas e altares beneficiam a alma através da repetição incessante de fórmulas que ajudam a condensar o tempo purgatorial, por outro lado, a representação do rito no túmulo ajuda a alma pela sua continuidade: o rito não para de ser administrado, logo, não perde o efeito»³¹⁴.

3.2. LOS CRUCIFIJOS OURENSANOS EN LA LITURGIA DE FUNERALES.

Remitíamos previamente a esa rúbrica que establecía que, durante el oficio de la sepultura, los religiosos se encontraban «ante feretrum astantibus cum cruce et lumine et turribulo et aqua benedicta», y así aparecen representados en el sepulcro ourensano. En ambos extremos de este cortejo, en el friso que corre por la parte externa de los machones laterales, aparecen figurados una serie de acólitos que portan dos incensarios, acetres, hisopos y dos crucifijos monumentales

³¹¹ Los temas litúrgicos de este tipo aparecen en sepulcros de obispos y otros cargos del cabildo catedralicio, miembros de la familia real o de la nobleza, es decir, correspondiéndose con las figuras que podían permitirse tanto que se lleven a cabo los rituales tras su muerte como la plasmación figurativa de estos en un monumento funerario. En Galicia estas ceremonias apenas son incluidas en los ciclos de los conjuntos funerarios, y cuando lo son se incluye únicamente en sepulcros de obispos o miembros del clero catedralicio. Es este caso, el del “obispo desconocido”, el que más información visual aporta a este respecto, constituyendo un valioso documento que refleja la importancia de este tipo de ritual en la sociedad del momento.

³¹² Esta manifestación del status social del difunto a través de las acciones litúrgicas llevadas a cabo tras su muerte aparece así referida en las *Partidas*, donde, hablando del caso específico de la muerte del rey, puede leerse «Onde conuiene mucho al pueblo, q assi como en la vida, son tenudos, de honrrar a su rey, q assi lo fagan a su finamieto. Ca alli se encima toda la horra ql pueden fazer». Tomado de: PÉREZ MONZÓN, “La procesión fúnebre”, p. 23, remitiendo a: Alfonso X, *Segunda Partida*, Título XIII, Ley XVIII.

³¹³ RAMOS DIAS, “Acções ao redor”, p. 166.

³¹⁴ RAMOS DIAS, “Acções ao redor”, p. 167.

[Fig. 17, Lám. 40]. Esta localización de los crucifijos en el monumento se corresponde con el lugar real que ocupaban en el rito pues, como referíamos al inicio del capítulo, la cruz debía situarse al frente de la procesión y en lugar preeminente durante el resto de la ceremonia³¹⁵. En Ourense el espacio elegido para la figuración transmite esta idea, utilizándose la propia morfología de la estructura sepulcral para traducir materialmente esta disposición.

En el caso específico de la liturgia de difuntos, la presencia de la cruz o el crucifijo es una constante durante todos los episodios, conllevando una continua referencia simbólica dentro del ritual a la redención conseguida a través del sacrificio de Cristo. En primer lugar, cuando alguien estaba próximo a fallecer el sacerdote debía acudir al hogar con agua bendita, luz y una cruz para ayudar a morir al cristiano, de modo que la cruz se encuentra presente desde el inicio de las ceremonias³¹⁶. A partir de este momento la cruz forma parte de la vigilia del cadáver en el hogar, de la procesión que acompaña al difunto a la iglesia, y una vez allí tendrá su lugar junto al cuerpo durante la misa, para finalmente acompañarlo al lugar de sepultura. A través de este símbolo se recuerda que el difunto fue cristiano y que la muerte de Cristo le abrió la posibilidad de salvación [Fig. 18, Lám. 42].

Este uso de la cruz en la liturgia de difuntos queda plasmado en su migración a los programas visuales de los monumentos funerarios, encontrándose numerosos ejemplos peninsulares en los que se introduce este símbolo³¹⁷. Así, por citar algunos ejemplos, se ve en varios de los sepulcros conservados en el monasterio de Santa María de Palazuelos (Valladolid) pertenecientes a la familia Téllez de Meneses (ca. 1300), en los que aparecen representadas cruces de orfebrería en diferentes puntos de la liturgia³¹⁸ [Lám. 43]. Aparece figurada una cruz también en uno de los sepulcros de Matallana (Valladolid), en el que se representa la bendición

³¹⁵ El frente de la procesión es el espacio más relevante, es donde se llevarían a cabo las acciones más relevantes del rito, pero también donde se situarían las personas más importantes (la jerarquía eclesiástica) así como las más cercanas al difunto. De este modo, la cruz queda asociada a este contexto y las figuras que lo componen. GÓMEZ BARCENA, “La liturgia de los funerales”, p. 42; BLAAUW, “Following the Crosses”, p. 328; RAMOS DIAS, “Acções ao redor”, p. 162.

³¹⁶ GÓMEZ BARCENA, “La liturgia de los funerales”, pp. 36, 38; PÉREZ MONZÓN, “La procesión fúnebre”, p. 22.

³¹⁷ Pueden verse ejemplos de esta realidad también en otro tipo de producciones. Por ejemplo, se ve la presencia de cruces procesionales vinculadas a la liturgia de funerales en una de las escenas del Retablo de la Beata Umiltà de Pietro Lorenzetti (1341), conservado en la Galería Uffizi de Florencia; o en las representaciones de las ceremonias que siguen a la muerte de un monje y una monja en las miniaturas del código de la *Vida de San Mauro* (finales del siglo XI) y del *Rotulus Mortuorum* de la abadesa de Forêt Elizabeth Sconinx (1458), respectivamente; o en la miniatura del Oficio de difuntos del Libro de Horas de Marie Stuart (1425-1450), entre muchas otras, pues este tipo de figuración en la miniatura es enormemente común. Una comparación de estas imágenes ilustra también la evolución que presentan la formas de las cruces procesionales de orfebrería a medida que avanzan los siglos medievales.

³¹⁸ Este es el caso de los sepulcros nº 3, 4 y 6 según la clasificación de Ara Gil. En el primero, en el nº 3, se representa el enterramiento a través del cierre del sepulcro por parte de dos operarios, y tras esta escena se sitúa un acólito portando una cruz de orfebrería. Es decir, que la cruz está presente durante la sepultura en un lugar preeminente junta al sarcófago. En el nº 4, se representa la bendición del sarcófago con el féretro ya dentro, nuevamente con un acólito que porta la cruz de orfebrería situado en el centro de la representación, detrás del sepulcro. El nº 6 se dedica nuevamente a la escena de la sepultura, y una vez más entre las figuras que centran la composición detrás del sarcófago aparece una portando una pequeña cruz lisa. Para los ejemplos de Palazuelos véase: ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid*, pp. 36-39, 41, figs. 8-9, 11, láms. IV-VII, IX-XI.

del sarcófago con un acólito portando una cruz procesional de orfebrería³¹⁹. En este caso se diferencia de los ejemplos de Palazuelos en que esta cruz ya no es transportada en las manos de los acólitos, sino que ahora consta de un varal que la eleva. Aparecen representadas cruces de orfebrería también dentro de escenas litúrgicas en los sepulcros de Esteban Domingo (segunda mitad del siglo XIII, Catedral de Ávila); del obispo Rodrigo Álvarez (ca. 1230-1240, Catedral de León)³²⁰; del obispo Lope de Fontecha (finales del siglo XIV, capilla de san Gregorio, Catedral de Burgos); o del obispo Blasco Dávila (siglo XV, capilla de santa Teresa, Catedral de Sigüenza).

En ninguno de estos ejemplos referenciados se figura el cuerpo de Cristo, sino que lo que se representa es el uso de cruces de orfebrería lisas. La importancia que tenía la presencia de la cruz en la liturgia, junto a la tendencia bajomedieval a la valoración del cuerpo de Cristo y el aumento en la producción de esculturas del Crucificado resultó en el uso de tallas de mayor tamaño en los ritos. Esto no solo sucedió en el caso de la liturgia de difuntos (en la que se establecía una relación entre la muerte del individuo y la referencia a la redención que suponía esta imagen), sino que comenzaron a incluirse esculturas del Crucificado también en otro tipo de ritos, destacando su uso en procesiones.

Se conservan algunos ejemplos de escultura funeraria que reflejan esos nuevos usos de los crucifijos. Este es el caso, por ejemplo, del sepulcro del obispo Gonzalo de Hinojosa (mediados del siglo XIV, capilla de san Gregorio, Catedral de Burgos). En la cabecera de esta pieza, formando parte de la representación de la liturgia que ocupa toda la yacija, aparece la figura de un acólito portando un crucifijo gótico, en el que claramente puede discernirse el cuerpo de Cristo clavado a una cruz latina por medio de tres clavos. Este acólito porta la cruz en sus manos que – a diferencia de lo que sucedía en los ejemplos anteriores – no aparecen cubiertas por telas para evitar el contacto directo. Esta imagen del crucifijo no presenta unas grandes dimensiones, pero el tipo de configuración podría indicarnos que se tratase de una cruz tallada en madera. Un crucifijo de mayor tamaño puede verse en el sepulcro de Inés Rodríguez de Villalobos (finales del siglo XIII, Museo Arqueológico Nacional de Madrid)³²¹ [Lám. 44]. En este caso, uno de los religiosos del fondo de la escena porta un crucificado, en el que Cristo es clavado a una cruz latina de gran tamaño a través de tres clavos. Ya no se trata de una anecdótica cruz de orfebrería incluida por su papel en la liturgia, sino que, esta cruz ocupa un espacio protagonista con relación a las demás figuras.

En el caso de Ourense, a pesar de que estas cruces fueron en un primer momento definidas como «cruces procesionales» por Chamoso Lamas³²², se trata realmente de un crucifijo monumental, un crucificado líneo de gran tamaño que abandonaría temporalmente su función

³¹⁹ El nº 2 según la clasificación de Ara Gil. ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid*, pp. 49-50, fig. 16, láms. XVII-XVIII.

³²⁰ Sánchez Ameijeiras ponía en relación este ejemplar con el desaparecido monumento de Pierre de Châtereault (Abadía de Fontevraud), afirmando que «in both cases the officiating priest is assisted by a large number of acolytes carrying crosses, candlesticks and censors», SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Monumenta et Memoriae”, p. 270.

³²¹ Procedente de Aguilar de Campoo (Palencia).

³²² CHAMOSO LAMAS, *Escultura funeraria*, p. 31; CHAMOSO LAMAS, *La catedral de Orense*, p. 63.

como imagen de culto para adquirir ese carácter procesional. En el momento exacto de la figuración del relieve ese crucificado, que habría sido portado en procesión, se encuentra reposando en el interior del templo mientras los acólitos que lo flanquean llevan a cabo la bendición.

Algo que resulta llamativo de este conjunto es que se duplica la misma representación del frontal en ambos lados encontrándonos así con los acólitos y el crucifijos dos veces. Existen diversas referencias al uso de dos cruces o crucifijos en procesiones medievales. Por ejemplo, Blaauw refiere a descripciones altomedievales de procesiones en Roma en las que se habla de dos cruces encabezando la procesión, como es el caso, por ejemplo, de la que se llevaba a cabo durante la celebración de la Purificación desde Sant'Adriano hasta Santa Maria Maggiore³²³. Centrado en el ámbito funerario, sabemos de la existencia de descripciones del rito que remiten al uso de dos cruces, como es el caso de el Oficio de Difuntos celebrado tras la muerte del mercader veneciano Marco Carelli analizado por Saltamacchia, en la que se habla de que «two large crosses stood in front of the altar» durante las misas³²⁴.

Pero teniendo en cuenta que en este caso se trataría de la imagen de dos crucificados monumentales, habría sido imposible que trasladasen en procesión dos crucifijos de este tipo cuando únicamente existía uno de este tipo en la sede. Moralejo Álvarez afirmaba que esta duplicidad de la representación «parece indicarnos que, más que ante dos cortejos “reales” e idénticos, nos encontramos ante la imagen de uno solo desdoblada como en un espejo; ello, en virtud de una pueril búsqueda de simetría, nada extraña dentro de las concepciones “primitivas” de este taller [ourensano]»³²⁵. Según este autor este efecto espejo afectaría a todo el monumento, pues en la representación del juicio final la imagen también presentaría este desdoblamiento que siguiendo esta propuesta regiría la totalidad de la composición³²⁶, representándose así a ambos lados la resurrección de la carne y el despliegue angelical, ya sea de trompeteros o *psicopompos*.

3.3. FIGURANDO ESCULTURAS.

En Ourense no se representa al Crucificado como personaje histórico – es decir, no se está figurando una escena bíblica –, sino que lo que se incluye en este relieve es la representación de una imagen escultórica del Crucificado, de un objeto. Esta es la razón por la que esta pieza difiere de todas las que han sido aludidas hasta ahora en este trabajo, pues todas las obras presentaban una representación histórica, ya fuese remitiendo a Cristo en la cruz a través de su simulacro o de la imagen narrativa del evento evangélico. En el caso del sepulcro del “obispo

³²³ Para estos ejemplos véase: BLAAUW, “Following the Crosses”, p. 323.

³²⁴ MARTINA SALTAMACCHIA, “A Funeral Procession from Venice to Milan: Death Rituals for a Late-Medieval Wealthy Merchant”, *Dealing with the Dead. Mortality and Community in Medieval and Early Modern Europe* (Leiden-Boston, 2018), pp. 201-220 (p. 206 para la cita).

³²⁵ MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, p. 694.

³²⁶ MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, p. 696.

desconocido”, los crucifijos representan el simulacro, no lo son en sí mismos. Es decir, en este ejemplar ourensano nos encontramos con una imagen dentro de una imagen [Fig. 20].

Los estudios que trataron este tipo de figuración de imágenes dentro de imágenes – para las que se han utilizado términos como *metapaintings*, *painting-within-painting*, *metapictures* o *images-within-images* – se centraban fundamentalmente en época moderna, cuando este tipo de representación tendrá un momento de esplendor a través de un complejo mundo de juegos visuales dentro de las artes figurativas³²⁷. Investigaciones recientes han trascendido este primer planteamiento que asociaba estas figuraciones al mundo moderno para llevar su inicio a los siglos medievales. Resulta fundamental para esta cuestión el trabajo llevado a cabo por Bokody³²⁸. Este autor remite en sus estudios a como el giro narrativo y de tendencia “realista” que se produce en las artes figurativas hacia 1300 llevó a que se encuentren en las producciones figurativas un aumento de imágenes en las que se pretende imitar la realidad³²⁹. Como consecuencia de ello, se introducen en las figuraciones estas imágenes-dentro-de-imágenes, un elemento que, por su propia naturaleza, forma parte de esa nueva tendencia “realista” que dominará los siglos posteriores.

En los primeros estudios sobre este tipo de piezas se hablaba fundamentalmente de *painting-within-painting* o *metapainting*, es decir, se centraba únicamente en los casos en los que se trataba de pinturas dentro de pinturas. Bokody proponía ampliar este término, que remitía a una realidad muy reducida, para hablar de *images-within-images*, de imágenes dentro de imágenes, pues se abarcaría así los diferentes tipos que pueden darse³³⁰. Por su parte, Mitchell establecía la categoría *metapicture*, es decir, metaimagen, un concepto que abarcaría todas las imágenes que aparecen dentro de otra imagen, pues el autor define esta categorización como «a

³²⁷ A pesar de que su análisis no se centre en producciones medievales, son estudios fundamentales para los conceptos de metaimagen, imagen-dentro-de-la-imagen o las *mise en abîme*: Louis MARIN, “Le cadre du tableau ou les fonctions sémiotiques de la limite de la représentation”, *Actes du VII^e Congrès International d’Esthétique* (Bucarest, 1977), pp. 61-66; Michael FRIED, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Los Ángeles-Londres, 1980); Louis MARIN, “Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures”, *Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, 24 (1988), pp. 63-82; Victor I. STOICHIȚĂ, *L’instauration du tableau: Métapeinture à l’aube des temps modernes* (París, 1993), publicado posteriormente en inglés como Victor I. STOICHIȚĂ, *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Metapainting* (Turnhout, 2015 [1997]), en cuya reedición de 2015 (Brepols Publishers) cuenta con la introducción de Lorenzo PERICOLO, “What is Metapainting? *The Self-Aware Image* Twenty Years Later”, pp. 11-31; William J. T. MITCHELL, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (Madrid, 2009 [1994]), pp. 35-82; Georges DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico. Dissemblance and Figuration* (Chicago-Londres, 1995 [1990]); Jaś ELSNER, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity* (Cambridge, 1995); Lars R. JONES, “Meditations on the Metapicture: Francesco Botticini’s Saint Jerome in the National Gallery, London”, *Coming About: A Festschrift for John Shearman* (Cambridge, 2001), pp. 73-82.

³²⁸ Resulta fundamental para esta cuestión el trabajo de Péter BOKODY, *Images-within-Images in Italian Painting (1250-1350): Reality and Reflexivity* (Farnham-Burlington, 2015).

³²⁹ Sobre este giro narrativo de la imagen, que transforma el objeto-icón en acción-narración, véase: Otto PÄCHT, *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England* (Oxford, 1962); MARROW, *Passion Iconography*; Anne DERBES, *Picturing the Passion*, pp. 1-11.

³³⁰ BOKODY, *Images-within-Images*, p. 11.

picture in which the image of another picture appears, a kind of “nesting” of one image inside another»³³¹.

En nuestro caso, en el sepulcro del “obispo desconocido” nos encontraríamos con un ejemplo de escultura dentro de la escultura, o una “metaescultura”. Pero además de establecer que los crucifijos de Ourense son una escultura dentro de una escultura – más concretamente una talla de madera dentro de un relieve pétreo –, también pueden crearse una categorización basada en otras cuestiones. Por ejemplo, partiendo del género y el contenido, tratándose en este caso de una imagen de culto dentro de un relieve narrativo de carácter funerario; o basándose en el estilo, en este caso siendo una obra gótica dentro de otra obra gótica. Esta representación de un objeto dentro de un programa narrativo convierte la imagen en un documento que nos permite conocer los usos de los crucificados en los siglos medievales, dónde eran dispuestos y a qué niveles se interactuaba con ellos.

La representación de crucifijos como objeto dentro de programas figurativos es una realidad bastante común en la Edad Media³³². Estos motivos adquieren, como sucede en Ourense, la función de documentos que permiten la reconstrucción de la función de las piezas, mostrándonos tanto usos litúrgicos como otros circunscritos al ámbito de la devoción privada. Uno de los ejemplos medievales más conocidos es el caso de la representación de san Francisco en oración ante el crucifijo de San Damiano en los frescos que Giotto y su taller llevaron a cabo

³³¹ Véase el capítulo dedicado a las “Metaimágenes” en MITCHELL, *Teoría de la imagen*, pp. 39-78. Este concepto era presentado por primera vez por el autor en *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago, 1986) y estará presente en obras posteriores. William J. T. MITCHELL, “Four Fundamental Concepts of Image Science”, *IKON*, 7 (2014), pp. 29-30. El autor remite a esta misma idea en su entrevista con *Image & Narrative* donde afirma que «the picture that contains another picture of a different kind, and thus re-frames or recontextualizes de inner pictures as “nested” inside of a larger, outer picture». Véase: Asbjørn GRØNSTAD y Øyvind VAGNES, “An Interview with W. J. T. Mitchell”, *Image & Narrative: Online magazine of the Visual Narratives*, 15 (2006), online: [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/gronstad_vagnes.htm] [última consulta 15/09/2018].

³³² Queremos referir a un ejemplo que consideramos especialmente llamativo para preguntarnos si podría tratarse de la representación de un objeto: uno de los relieves parietales de Santa María del Naranco (siglo IX). En este aparece representada una cruz patada de la que cuelgan una alfa y una omega. Esta cruz cuenta con un elemento que parece representar un pie que sirviese de apoyo para que la cruz se mantuviese erguida. ¿Podría tratarse de la imagen de una cruz de orfebrería con soporte trasladada a un motivo en relieve? Sabemos que sí existen imágenes en las que se representan elementos litúrgicos dentro de imágenes antes de 1300, por lo que podría ser una posibilidad. Pero debe tenerse en cuenta que la liturgia del siglo IX dice que la cruz en el altar solo sería visible en ciertas fechas del año, no sería común que este elemento se encontrase dispuesto de forma general en este espacio como si sucede en los siglos posteriores. Por ejemplo, a pesar de que el uso original de la Cruz de los Ángeles no habría sido la de cruz de altar, este uso habría ido variando con el tiempo, y en el siglo XII la Crónica Silense refiere a esta cruz como dispuesta en el altar de la iglesia de San Salvador. Arias Páramo refiere a esta cruz de Santa María del Naranco y afirma que se representan «situadas sobre el astil» y que «constituye la primera representación en escultura, conocida de la cruz asturiana como signo apotrópico», pero sin aclarar si ese elemento que aparece representado es una trasposición a la piedra de un elemento funcional vinculado a los usos de las cruces de orfebrería. Raquel ALONSO ÁLVAREZ, “El origen de las leyendas de la Cruz de los Ángeles y la Cruz de la Victoria (Catedral de Oviedo). Cruces gemmata al servicio de la propaganda episcopal”, *Territorio, sociedad y poder: revista de estudios medievales*, 5 (Oviedo, 2010), p. 26, remite a: Justo PÉREZ DE URBEL y Atilano GONZÁLEZ Y RUIZ-ZORRILA (eds.), *Historia Silense* (Madrid, 1959), pp. 139-140; Lorenzo ARIAS PÁRAMO, “Iconografía y teología del poder en Santa María del Naranco”, *Liño: revista anual de historia del arte*, 17 (2011), p. 23.

en la Basílica superior de San Francisco de Asís [Lám. 45]³³³. En esta escena el santo aparece arrodillado orando ante una imagen del Crucificado³³⁴, más concretamente una *croce dipinta*, que aparece dispuesta sobre el altar del ábside³³⁵. De este modo, en la escena aparece representado el objeto al que están siendo dirigidas las oraciones, reflejando la interacción que se establecía entre las imágenes del crucificado y los fieles³³⁶. Afirma Bokody sobre esta cuestión que «Saint Francis before the Cross in San Damiano is an emblematic example of how the new style facilitated the visual contextualization of the religious experience. Before 1300 devotional and cultic images were almost exclusively venerated, but after the realistic turn images also started to contain representations of how images themselves were venerated. (...) In addition to the cultic and devotional function of images, visual representations and commentaries on these functions appeared as well»³³⁷.

Este no es el único ejemplo de este tipo de soluciones en los frescos de la Basílica de Asís, sino que siguiendo esa tendencia “realista” de la pintura a partir de 1300 se configuran espacios en los que se muestra el interior de edificios religiosos, así como los elementos que se disponen en ellos³³⁸. Otras escenas en estos murales en los que se representan imágenes son, por ejemplo, la escena de la celebración de la Natividad donde se deja constancia del uso de imágenes del crucificado en el interior de los templos remitiendo a las posibles localizaciones de las mismas, pues se representa una tabla pintada que el espectador solo puede ver desde atrás [Fig. 19], pero que por la forma puede deducirse que se trataría de una imagen de Cristo en la cruz³³⁹. También se incluye una *croce dipinta* de este tipo, junto a otras dos tablas pintadas, en la escena de la Verificación de los Estigmas, donde esta vez las tablas son figuradas de frente lo que permite

³³³ Bonaventura MARINANGELI, “La serie di affreschi giotteschi rappresentanti la vita di S. Francesco nella Chiesa Superiore di Assisi”, *Miscellanea Francescana*, 13 (1911), pp. 97-112; Elvio LUNGH, *The Basilica of St Francis at Assisi: The Frescoes by Giotto, his Precursors and Followers* (Londres, 1996); Chiara FRUGONI, *Le storie di San Francesco. Guida agli affreschi della Basilica superiore di Assisi* (Turín, 2010).

³³⁴ Debajo de la escena se encuentra una inscripción que remite al pasaje de la *Leyenda Mayor* de san Buenaventura en la que se narra este episodio. En este se indica que Francisco estaba rezando «ante imaginem crucifixi» cuando la imagen le habló para pedirle que reparase su casa.

³³⁵ Para que el espectador de estos frescos pueda percibir la imagen del crucificado la *croce dipinta* aparece girada hacia fuera en una solución que distorsiona el espacio en pro de la comunicación visual. BOKODY, *Images-within-Images*, p. 29.

³³⁶ Más adelante en este trabajo se volverá sobre la temática de la oración ante el crucifijo. Véase capítulo 8.

³³⁷ BOKODY, *Images-within-Images*, p. 31.

³³⁸ BOKODY, *Images-within-Images*, p. 21. Otros ejemplos de esta dinámica en los que aparece figurada la Crucifixión, y también en relación con la orden franciscana son: la Alegoría de la Obediencia de Giotto (ca. 1310) representada en la Basílica inferior de Asís, donde en el muro del fondo de la escena aparece representado un fresco del Calvario, todavía sin concluir; o la crucifixión que aparece en la escena de la Aparición en el Capítulo de Arlés de la Capilla Bardi de Santa Croce de Florencia (ca. 1317), donde tras san Francisco también se sitúa un fresco en el que se representa el Calvario, hoy casi imperceptible. Ambos ejemplos son tratados por BOKODY, *Images-within-images*, pp. 97-102.

³³⁹ Esta figuración es interesante no solo porque indica las localizaciones en las que estas imágenes podían situarse en el interior de las iglesias, sino también como eran dispuestas. La tabla aparece sujeta a una especie de trípode que la sostiene elevada e inclinada a la vez, de modo que la pieza aparece mirando hacia donde se encontrarían los fieles, facilitando la visualización de la imagen.

identificar lo que representan: la Virgen con el Niño, Cristo crucificado y el arcángel Gabriel³⁴⁰ [Lám. 46].

También en el fresco del episodio de la Visión de los Tronos aparece representada una cruz, en este caso, una pequeña pieza de orfebrería dispuesta sobre el altar³⁴¹. Esta figuración se basa en la propia descripción del episodio que se narra en la obra de Buenaventura, donde se dice que al entrar en una iglesia abandonada donde había una cruz sobre el altar, Francisco comenzó a rezar ante ella – nuevamente, se presenta la interacción del personaje con estos –. Así, en este último caso, la introducción de la cruz es un elemento que viene dado por la propia historia que se está representando, mientras que, en los otros ejemplos de la Basílica hasta ahora referidos, la figuración de imágenes no venía dada necesariamente por su papel en la historia, sino como elementos que se disponen en el espacio en el que estas se contextualizan³⁴².

Debe tenerse en cuenta que no todas las imágenes dentro de imágenes tienen el mismo *status*, la misma importancia. En el caso de los crucifijos ourensanos se trata de elementos que forman parte de una narración, no son simples motivos ornamentales que sean introducidos con un papel secundario. Los crucifijos figurados son parte de la acción, de hecho, ocupan un lugar preeminente dentro del programa. Se está interactuando con ellos, no son simples elementos pasivos, de modo que adquieren un papel protagonista dentro del programa. Nos preguntamos en este punto a qué nivel afecta esta cuestión al significado que podrían tener esos crucifijos dentro del sepulcro. En este sentido, Bokody afirmaba que «images-within-images were not only a visual challenge around 1300: the representation of one subject matter within another necessarily entailed semantic problems. How does the iconographic content of the embedded image relate to the principal subject matter of the work?»³⁴³.

El sepulcro del “obispo desconocido” comprime, en un monumento, una serie de escenas relativas a lo que sucedería al cristiano tras la muerte – al cristiano poderoso en este caso –, tanto a nivel terrenal como escatológico. Ese decir, en un primer plano nos presentan el rito litúrgico que tendría lugar en la iglesia tras su muerte, culmen de las ceremonias que habrían dado comienzo una vez falleciese. Pero en los paneles superiores se remite a lo que sucedería una vez traspasada esa frontera, que pasaría en el más allá. En cuanto a la imagen dentro de la imagen, su introducción en este monumento muestra, por un lado, los usos litúrgicos de los crucificados medievales, pero también crea una conexión directa entre el tema central del monumento, que es la salvación del alma del difunto tras la muerte, con los sucesos que tienen

³⁴⁰ En esta escena el Crucificado tiene tres clavos y ya no cuatro, como tenía en la imagen de la oración de San Damiano.

³⁴¹ Aparece también una cruz de orfebrería sobre un altar en el tímpano de la iglesia de San Justo de Segovia (mediados del siglo XII). En esta la cruz está siendo incensada por un ángel. Véase: Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, “El Santo Sepulcro. Imagen y funcionalidad espacial en la capilla de la iglesia de San Justo (Segovia)”, *Anuario de Estudios Medievales*, 27/1 (1997), pp. 461-478.

³⁴² En el panel de la Estigmatización de san Francisco, conservado hoy en el Louvre, pero originalmente creado para la iglesia de San Francesco de Pisa, se representa una capillita a los pies de Francisco mientras este recibe los estigmas, y en el interior de esta edificación se ve un fragmento de uno de los brazos de una cruz. Este elemento es utilizado para transmitir así una sensación de realismo en la configuración de la imagen del templo.

³⁴³ BOKODY, *Images-within-Images*, p. 113.

lugar previamente, pues estos crucifijos son la única nota que remite a la vida de Cristo, a la Encarnación y a la muerte en la cruz que abre la posibilidad de esa salvación.

Un ejemplo similar podemos encontrarlo en el Díptico del beato Andrea Gallerani (†1251) [Lám. 47], llevado a cabo por algún autor del círculo de Guido de Siena, en el que se incluye una escena del beato en oración ante el crucifijo³⁴⁴, tratándose nuevamente de una imagen-objeto, de un simulacro, en contraste con la imagen del Crucificado que se incluye en el episodio de la estigmatización de san Francisco presente en la misma pieza, donde se estaría remitiendo a la imagen de Cristo y no a la imagen de un crucifijo.

En estas piezas se juega constantemente con diferentes niveles de realidad, encontrándonos con representaciones que nos introducen en escenas “reales” que, a la vez, en sí mismas, encierran nuevamente imágenes. En estas configuraciones se entremezclan unos agentes “vivos” con imágenes inertes, confluyendo esos diversos planos en una única representación. Durante estos siglos finales de la Edad Media se desarrollaron estrategias que permitían a los autores reproducir la sensación de esculturalidad en obras pictóricas, para poder crear una diferenciación de los niveles de realidad existentes en una única imagen. Por ejemplo, una estrategia utilizada de forma recurrente para transmitir la esculturalidad, es decir, para poder convertir una figura en un objeto, fue la disposición de pedestales bajo los pies de los personajes, de modo que este elemento resignificaba la figuración³⁴⁵. Otro de estos recursos fue la utilización del *color lapidum*, más comúnmente conocido como grisalla, desarrollado especialmente por una serie de autores del ámbito de Flandes desde la década de 1420³⁴⁶. Esta técnica consistía en disponer figuras monocromáticas, que, a través del uso del color, simulaban

³⁴⁴ El retablo donde se encuentra la referida imagen fue llevado a cabo justo después de la muerte de Andrea Gallerani, un terciario dominico, para ser situado en la iglesia de San Domenico de Siena. En esta imagen no se muestra simplemente a una persona orando ante el crucifijo, sino que se está representando como Andrea se ató una cuerda al cuello con la finalidad de no quedarse dormido y poder seguir llevando a cabo las oraciones. Van Os lo describe de la siguiente forma: «Andrea had only to kneel before the crucifix and he was transported, praying ceaselessly, day and night. But even spiritual forces have their limits, and Andrea occasionally found himself nodding off. In order to overcome his body's treachery, he tied a rope to a beam in the ceiling and made the other end into a noose, which he slipped over his head. If he fell asleep now he would hang himself» [Lám. 47]. Henk VAN OS, “The Culture of Prayer”, *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe, 1300-1500* (Londres, 1994), p. 61.

³⁴⁵ Esta estrategia puede verse, por ejemplo, en el Retablo de San Ansanus de la Catedral de Siena (1331-1333) llevado a cabo por Simone Martini. En esta obra el autor señala que las figuras de los extremos – San Ansanus y Santa Maxina – serían representaciones de esculturas al disponer bajo ellas dos pedestales hexagonales. BOKODY, *Images-within-Images*, p. 46.

³⁴⁶ Véase: Till BORCHERT, “Color Lapidum: una aproximación a las representaciones en grisalla en la Baja Edad Media”, *Jan van Eyck. Grisallas* (Madrid, 2009), pp. 13-49.

la piedra, el aspecto pétreo³⁴⁷, para poder transmitir la idea de que se estaba representando un objeto, una escultura, y no una persona (uno de esos agentes “vivos”)³⁴⁸.

La combinación de dos planos representativos en una única figuración también está presente en el sepulcro de Ourense, donde la misma labra en la piedra refleja a figuras vivas en acción en relación con un simulacro, siendo los agentes vivos los acólitos y demás figuras de religiosos, mientras que la imagen inerte es el crucifijo, el objeto. En este caso, la relación figurada entre los religiosos y el crucifijo es la que nos remite a este como un objeto. Esto sucede en otras imágenes, donde la introducción de figuras que se relacionan con las imágenes sagradas lleva a la reinterpretación de estas como imágenes-simulacros.

Por ejemplo, este es el caso de la Virgen del Perdón de Lope de Mendoza³⁴⁹, una obra que destaca dentro de la producción bajomedieval gallega por su gran calidad técnica, pero también por el interesante planteamiento que desarrolla [Lám. 49]. En esta pieza se figura a una Virgen con el Niño de gran tamaño dispuestas sobre una peana, y a la altura de este elemento – que de por sí ya podría resignificar a esta imagen como un simulacro al dotarla de esculturalidad – aparece representado el arzobispo comitente. Así, no solo se crea una clara diferenciación entre los espacios en los que se localizan ambas figuras, sino que, además, este juego peana-Virgen junto a la introducción de esa pequeña figura orante que se muestra a sus pies nos lleva a plantearnos si lo que se muestra con esta solución es una reinterpretación de los significados y una ambigüedad entre las realidades representativas. Es decir, ¿es esa Virgen con el Niño la imagen de una figura sagrada o es, por el contrario, un simulacro de esta, una escultura? ¿se encuentra Lope de Mendoza orando ante la verdadera Virgen o ante su representación? Este tipo de resignificación, en la que es la relación entre los “agentes vivos” y la imagen la que cambia la naturaleza de esta es a la que refería Jones cuando remitía a la Virgen de Bagnolo con cuatro miembros de la Battuti Bianchi de Vitale de Bologna (ca. 1340), conservada en la

³⁴⁷ Esta técnica resulta interesante no solo por el hecho de que a través de ella se crea una diferenciación entre la figuración de una persona y la figuración de la imagen, sino también porque a través del cromatismo se finge una materialidad. Esa materialidad fingida es la que lleva a entender la figura representada como una imagen dentro de una imagen, de modo que al poner el énfasis en la reproducción del material se aporta el significado a lo representado.

³⁴⁸ Pastoureaux presentaba la ausencia de policromía en estas imágenes como un medio a través del que diferenciar dos planos representativos en los que una imagen era introducida dentro de otra imagen. A través de este uso – o “no-uso” – del color se diferenciaban las personales “reales” de las imágenes dentro de la representación marco. Este recurso se utiliza, por ejemplo, en el exterior del retablo del juicio final de Rogier van der Weyden (ca. 1443-1451) conservado en el Musée de Hotel-Dieu en Beaune [Lám. 48]. En esta pieza los paneles centrales son destinados a la figuración de la Anunciación y de dos santos, que aparecen representados como si se tratase de cuatro esculturas de piedra, efecto conseguido a través de esa coloración. En esta pieza se establece un juego especialmente interesante si se comparan estos paneles – en los que las figuras se muestran como esculturas – con los dos paneles de los extremos, donde aparecen situados los donantes en oración, que son representados ya policromados. Otro ejemplo de esta configuración combinada con el uso de los pedestales al que referíamos antes puede verse en el Tríptico de Dresden (ca. 1437) de Jan van Eyck, donde la Anunciación es figurada como si se tratase de esculturas a través de la combinación de ambos recursos. Michel PASTOUREAU, *Black: The history of a color* (Princeton-Oxford, 2009), p. 106.

³⁴⁹ Véase: Ramón YZQUIERDO PERRÍN, “Virgen del Perdón”, *Galicia no tempo* (Santiago de Compostela, 1991), p. 212; Ramón YZQUIERDO PERRÍN, “Virgen de don Lope”, *Gallaecia Fulget* (Santiago de Compostela, 1995), pp. 238-239; YZQUIERDO PEIRÓ, *Los tesoros de la Catedral de Santiago*, pp. 162-163.

Pinacoteca Vaticana, en la que la presencia de cuatro orantes ante la imagen y los recursos utilizados en su figuración podrían mostrar a la Virgen como una imagen-simulacro³⁵⁰. De hecho, este autor llega a ofrecer dos alternativas para la lectura que podría hacerse de esos orantes, que bien se entendiese como que son representados fuera de la escena, y por tanto ante una imagen-objeto, o que se encontrasen dentro de una escena religiosa, de modo que se encontrarían en una experiencia directa de lo divino³⁵¹. Esta ambigüedad es similar a la que se da en la Virgen del Perdón de Lope de Mendoza.

Volviendo sobre la presencia de cruces en las representaciones de la liturgia de funerales, en Galicia solo se conserva otro ejemplo en el que esta aparece representada en una síntesis de la liturgia: en la decoración de los arcosolios de la capilla del Evangelio de San Francisco de A Coruña [Lám. 50]. En este caso aparecen representados dos franciscanos portando uno el hisopo y el caldero de agua bendita, y otro una cruz procesional³⁵², de modo que la representación queda reducida a su mínima expresión a través de la figuración de esos dos personajes y los elementos que necesitan para llevar a cabo el rito. En cuanto a la cruz, en este caso se trata de una cruz lisa en la que no se incluye el cuerpo de Cristo, pero remite a la misma idea de la cruz como elemento fundamental, y protagonista, en este rito.

Conservamos también en Galicia otros ejemplos en los que aparece representada la cruz como objeto, pero no ya como elemento utilizado como parte de puestas en escena litúrgicas, sino como atributo identificativo que acompaña la figuración de personajes. Un caso temprano del uso de la cruz en este sentido puede verse en una de las tres columnas con apostolado procedentes del monasterio de San Paio de Antealtares (ca. 1152) – más concretamente una de las conservadas en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid –, donde uno de los apóstoles, identificado por el nombre labrado en el nimbo como *Matheus*, aparece portando una pequeña cruz de orfebrería con detalles decorativos ante su pecho³⁵³. Esta solución se encuentra también

³⁵⁰ Lars R. JONES, “Visio Divina? Donor Figures and Representations of Imagistic Devotion: The Copy of the ‘Virgin of Bagnolo’ in the Museo dell’Opera del Duomo, Florence”, *Studies in the History of Art*, 61 (2002), pp. 31-55.

³⁵¹ Este planteamiento que lleva a cabo Jones explora también la relación que se establecería entre los orantes figurados y los espectadores externos dependiendo de la lectura que se diera de la representación, sirviendo o bien de ejemplo visual o de mediación de la experiencia religiosa. Para este planteamiento el autor remite a la “Rule of Three” descrita por Baxandall, que serviría para calcular y definir las relaciones proporcionales que se establecen entre todos estos agentes, en las que $A:B = C:D$. Jones indica como ‘A’ serían los orantes representados si estuviesen fuera de la escena que se relacionan con la imagen en sí como ‘B’, el espectador real, se relaciona con la imagen material. Por otro lado, ‘C’ serían los orantes representados dentro de la escena que se relacionan con la figura religiosa que los mira y confirma su existencia en el interior de la imagen como ‘D’, el espectador real podría relacionarse con la manifestación del a Virgen. JONES, “Visio Divina”, pp. 42-43, remitiendo a: Michael BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (Oxford-Nueva York, 1988), pp. 94 y ss.

³⁵² Para este arcosolio véase: BARRAL RIVADULLA, “De Historia, Arte y Arqueología”, p. 122.

³⁵³ Se conservan tres de estas columnas repartidas hoy en entre el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y el Fogg Museum de Boston. Para una aproximación a estas piezas véase: Serafín MORALES ALVAREZ, “Columna con efigies de los apóstoles Pedro Andrés y Pablo”, “Columna con efigies de los apóstoles Bartolomé, Mateo y Santiago el Menor” y “Columna con efigies de los apóstoles Judas Tadeo, Simón y Matías”, *Santiago, camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela* (Santiago de Compostela, 1993), pp. 392-395; María José CALVO MARTÍN, “Columnas de San Paio de Antealtares. La iglesia, espacio para el ritual”, *Museo Arqueológico Nacional. Pieza del mes. Ciclo 1999-2001: Creencias, símbolos y ritos religiosos* (Madrid, 2001),

en la portada románica de la iglesia de Santa Mariña de Fragas, en Campo Lameiro [Lám. 54], donde se figuran tres religiosos, uno de ellos – el de la izquierda – portando también una cruz ante el pecho, identificada por Ramos Díaz como una “cruz procesional”³⁵⁴. En opinión de Bango Torviso estos tres religiosos representarían a dos acólitos y un obispo que portarían los atributos litúrgicos (cruz, báculo y libro siguiendo el orden de lectura del relieve) que corresponderían a la ceremonia de consagración del templo³⁵⁵, de modo que, nuevamente, el uso de la cruz se figura en relación con ritos litúrgicos³⁵⁶. Con connotaciones litúrgicas, claramente vinculadas a la eucaristía, se representan los ángeles portando cruces de orfebrería ante el pecho en los baldaquinos de Vilar de Donas (Palas de Rei) [Lám. 51] y San Miguel de Coscaros (Siador, Silleda), donde aparecen haciendo pareja con sendos ángeles portando cálices³⁵⁷ [Lám. 55].

En todos estos ejemplos gallegos lo que se representan son cruces lisas que carecen de la imagen del cuerpo de Cristo. El único caso que hemos encontrado en el que se introduce el cuerpo muerto de Cristo es en la Portada occidental de la Catedral de Tui (ca. 1225), donde – como referíamos con anterioridad³⁵⁸ – uno de los personajes bíblicos representados en las estatua-columna porta un crucifijo entre sus manos [Fig. 21]. A pesar de que en este caso no esté representado un rito litúrgico, la introducción de este crucifijo sigue siendo una muestra visual de la interacción con las esculturas, es decir, de las posibles realidades funcionales de este tipo de pieza³⁵⁹.

A través de la introducción de este tipo de imágenes-en-la-imagen se está incluyendo en la representación un motivo autoreflexivo – *self-reflexive* – pues la escultura habla de la propia escultura. Es decir, a través de la representación de los crucifijos, centrándonos en el caso

pp. 1-10; Xosé Carlos VALLE PÉREZ, “O Románico, novos tempos, novas ideas, novas formas (III)”, *Gallaecia Petrea* (Santiago de Compostela, 2012), pp. 366-369.

³⁵⁴ Véase la ficha: Manuel RAMOS DÍAZ, “Fragas. Iglesia de Santa Mariña”, *Enciclopedia del Románico en Galicia. Pontevedra*, II (Aguilar de Campoo, 2012), pp. 659-662 (con referencias bibliográficas).

³⁵⁵ Isidro G. BANGO TORVISO, *Arquitectura románica en Pontevedra* (A Coruña, 1979), pp. 177-178. Para la relación entre la liturgia de consagración y los tímpanos gallegos véase: Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Ritos, signos y visiones: el tímpano románico en Galicia (1157-1230)”, *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias* (Santiago de Compostela, 2003), pp. 51-61.

³⁵⁶ Se ha identificado como la representación de la consagración del templo también los relieves presentes en los tímpanos de San Paio de Muradelle y de Santiago de Requeixo (ambas en el actual municipio de Chantada), donde se representan también tres figuras, la central bendiciendo, pero no aparece figurada la cruz. RAMOS DÍAZ, “Fragas. Iglesia de Santa Mariña”, p. 662.

³⁵⁷ FILGUEIRA VALVERDE, *Baldaquinos gallegos*, pp. 94-95, 97.

³⁵⁸ Véanse páginas 61-62.

³⁵⁹ Algo similar sucede en el monumento funerario de Santa María da Ventosa, en Agolada, donde en la representación del apostolado, situada en el friso sobre el arco, una de las figuras lleva una gran cruz que sostiene con las manos. En el apostolado de la portada occidental de San Martiño de Noia, en el lado izquierdo en el extremo exterior del primer nivel, aparece también una figura – identificada como san Felipe – que porta una larga vara rematada por una cruz, un caso que resulta ya diferente de los citados hasta ahora, pero que debe ser introducido en este breve listado. Véase la nota 290 para el caso de Agolada. Para el caso de Noia véase: Jesús María CAAMAÑO MARTÍNEZ, “El Arzobispo compostelano Don Lope de Mendoza (1445) y sus empresas artísticas”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXVI (1960), p. 64; Begoña FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, “El Colegio Apostólico en la Baja Edad Media: el ejemplo de la fachada occidental de San Martiño de Noia”, *Mostra Filatélica Internacional. De ano santo a ano santo* (Noia, 1999), p. 43.

Ourensano, la propia escultura marco (el monumento) nos habla de las funciones de la escultura en el siglo XIV, en este caso concreto en los ritos litúrgicos a través de la inserción de la escultura contenida (los crucifijos). Esto fue denominado autorreferencialidad – *self-referentiality* –, afirmando Mitchell sobre esta cuestión que las imágenes tienen la capacidad de mostrar lo que es una imagen y de llevar a cabo una reflexión sobre ellas como objetos³⁶⁰, es decir, las imágenes son fuentes visuales que crean una teoría sobre ellas mismas³⁶¹. En este caso, la escultura habla de los usos litúrgicos de una imagen de culto o devocional más allá del confinamiento estático al espacio del altar, transmitiéndonos una contextualización visual de las experiencias religiosas del momento.

El programa del sepulcro del “obispo desconocido” de Ourense constituye una fuente visual que refleja el uso de los crucifijos de madera en la liturgia de funerales en la Baja Edad Media, representando en piedra un rito real que habría sido llevado a cabo tras la muerte del obispo ourensano. Ya Gómez Barcena entendía estos programas como muestras de las costumbres litúrgicas del momento, es decir, como fuentes materiales y visuales que nos permiten conocer la puesta en escena de los ritos vinculados a la muerte. En el caso de Ourense, la introducción de la imagen de los crucifijos, que por su tamaño y configuración entendíamos que serían piezas líneas y no cruces procesionales de orfebrería, nos aporta un medio de conocimiento – visual – del uso que se hacía de estas piezas en la Galicia del siglo XIV. A este respecto, afirmaba Pérez Monzón sobre los monumentos con escenografías funerarias que «el universo artístico, en gran medida, actuó a modo de “negativo fotográfico” de unos usos consuetudinarios perfectamente definidos»³⁶².

Siguiendo esta idea, en nuestro caso de estudio, el sepulcro ourensano se muestra como una especie de tratado litúrgico visual en el que la imagen se explica a sí misma sin necesidad de un texto. A esto remitía Mitchell cuando afirmaba que «the widest implication of the metapicture is that pictures might themselves be sites of theoretical discourse, not merely passive objects awaiting explanation by some non-pictorial (or iconoclastic) master-discourse», entendiendo así la imagen como una «signifying entity that has the potential to explode signification»³⁶³.

³⁶⁰ MITCHELL, *Teoría de la imagen*, p. 57.

³⁶¹ La teoría ha establecido que esta autoreferencialidad y autoreflexión de las imágenes sobre sí mismas sería lo que diferenciaría una “imagen-dentro-de-una-imagen” de una “metaimagen”, siendo la primera la imagen de una imagen dentro de otra imagen-marco, mientras la segunda sería técnicamente lo mismo, pero aportando esta una serie de implicaciones reflexivas sobre ella misma. Esta diferenciación llevó a Bokody a plantearse si existen imágenes-dentro-de-imágenes en torno al año 1300 que puedan ser consideradas también metaimágenes; y en caso de que la respuesta fuese afirmativa, se pregunta: «if visual self-reflexivity can already be detected around 1300, or more generally in the Middle Ages, could this mean that the redefinition of “art” restricting it to the post-medieval period is problematic?». BOKODY, *Images-within-Images*, pp. 89-90.

³⁶² Olga PÉREZ MONZÓN, “Escenografías funerarias en la Baja Edad Media”, *Codex Aquilarensis*, 27 (2011), p. 216.

³⁶³ Para esta cita: GRONSTAD y VÅGNES, “An Interview with W. J. T. Mitchell”, online. [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/gronstad_vagnes.htm]. [última consulta 15/09/2018].

3.4. LOS CRUCIFIJOS OURENSANOS Y LA CRUZ DE GAJOS.

Otro aspecto fundamental de estos crucifijos es que ambos crucificados aparecen clavados a una cruz de gajos, una tipología recurrente en la representación de Cristo crucificado, pero que además fue llamativamente habitual en el ámbito gallego³⁶⁴. La configuración de este tipo de cruz consiste en reproducir con sus formas lo que sería un árbol con las ramas cortadas, remitiendo a la procedencia de la madera con la que se habría construido el elemento del suplicio. Así, a través de esta morfología se muestra la cruz como el nuevo árbol que redime el pecado del mundo, pues si a través de un árbol – el Árbol de la Sabiduría – habrían entrado la muerte y la condena al mundo (Gn. 3: 6-24), por medio de otro entraban la vida y la salvación.

Esta idea en la que se establece una relación entre la cruz y el árbol, entendiéndola como Árbol de la Vida o Árbol de la Cruz, deriva de los propios textos bíblicos. Esta idea está presente ya en la visión de Ezequiel (47: 12) del Antiguo Testamento; prefiguración que es luego recogida en el texto del Apocalipsis (2:7 y 22: 2), haciendo referencia a la misma idea del árbol con doce frutos. La vinculación entre el árbol y la cruz se establece definitivamente en textos posteriores, fundamentalmente en los apócrifos, como el Evangelio de Nicodemo o el Apocalipsis de Moisés.

Las referencias tanto textuales como visuales a esta idea se mantuvieron a lo largo de los siglos medievales³⁶⁵. Siguiendo a Schiller, la plasmación de las cruces que figuran un árbol con las ramas cortadas se inicia a partir del siglo VI, con una configuración que se mantuvo desde sus orígenes hasta el siglo XIV: una cruz latina sobre cuya superficie se disponen los elementos sobresalientes que representan las ramas cortadas – generalizándose a partir del XII cruces en las que estos elementos se repiten unificadamente por la superficie³⁶⁶. Podemos encontrar algunos ejemplos tempranos de esta tradición en varios manuscritos miniados de entre los siglos X y XII, como son los casos, por citar solo algunos, del Sacramentario del obispo Abraham de Frisinga (BSB: Clm6421, finales del siglo X, Biblioteca Estatal de Baviera), del Sacramentario de Augsburgo (BSB: Clm30040, principios del XI, Biblioteca Estatal de Baviera), del Paralipómenos de Vic (1066, Archivo Catedralicio de Vic, Cataluña) o de un Sacramentario (MS 140, siglo XII, Biblioteca Municipal de Grenoble). En el ámbito de la escultura, un ejemplo temprano aparece en la escena de la Crucifixión de la Puerta occidental de la Catedral de

³⁶⁴ Este tipo de cruz se denomina también cruz ecotada, del francés *écôtée*, que significaría “con las ramas cortadas”.

³⁶⁵ Por citar algunos casos: ya en el siglo II san Irineo ponía en paralelo el Árbol del Paraíso, por cuya madera se perdió la Humanidad, con el de la Cruz que la había salvado. La misma idea que luego se encuentra en la Homilía Sexta de la Pasión de san León Magno: «el que cayó por el árbol es levantado también por el árbol». Se hacen referencias también al árbol en el poema inglés del siglo VIII *The Dream of the Rood*, que luego será tallado en la Ruthwell Cross. Siguiendo a Schiller, la interpretación de la cruz como Árbol de la Vida sería familiar a los fieles medievales, pues se refería a esta historia de la Cruz durante la misa de Domingo de Ramos. Louis BRÉHIER, *L'art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours* (París, 1924 [1918]), p. 33; SCHILLER, *Iconography*, II, pp. 133-134; YARZA LUACES, “Iconografía de la Crucifixión”, p. 14; Domenico PEZZINI, “The Ruthwell Cross and the ‘Dream of the Rood’”, *Studies in Spirituality*, 17 (2007), pp. 247-266.

³⁶⁶ SCHILLER, *Iconography*, II, p. 134.

Hildesheim (1014-1015)³⁶⁷ [Lám. 53]. Cabe remitir también al Descendimiento del Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos, donde la cruz es representada ya no a partir de una idea sintético-conceptual del árbol, sino como un tronco con las ramas talladas [Lám. 52].

Fue durante los siglos bajomedievales cuando esta idea de la cruz como árbol alcanzó una mayor popularización, en un contexto en el que las ideas sobre la cruz de Cristo como elemento material tendrían un gran impulso gracias a la propagación del culto a las reliquias de la Pasión que llegaron a Occidente como resultado de las Cruzadas³⁶⁸.

Responden a esta nueva importancia que se da a la materialidad de la cruz las leyendas que buscaban los “orígenes biológicos” – en palabras de Baert³⁶⁹ - de la madera con la que había sido construida³⁷⁰. Estas historias cuentan que un fragmento del Árbol del Paraíso había sido plantado sobre la tumba de Adán dando lugar a otro nuevo árbol cuya madera sería utilizada para fabricar la cruz de Cristo. De este modo, se conecta el elemento de suplicio con la figura de Adán, y por tanto aquel asociado al origen del pecado y la condena en el mundo con el momento culminante en el que ambos habían sido redimidos. Estas leyendas son recogidas por diversas obras del momento³⁷¹, aumentando en número a partir del siglo XII como resultado de los trabajos de exégesis tipológica que se desarrollaron en el ámbito de las escuelas

³⁶⁷ La realización de estas puertas de bronce se encuadra en el programa de renovación de la sede de Hildesheim emprendido por el obispo Bernward (993-1022). La cronología de su fabricación se conoce gracias a una inscripción situada en la propia pieza. En cuanto a su programa visual, diferentes relieves muestran la historia de la redención a través de la figuración de ocho escenas del Génesis y ocho escenas de la Vida de Cristo. Estas escenas pueden leerse o bien cronológicamente a través de su disposición vertical, haciendo así un recorrido a través de la condena del ser humano y su posterior salvación a través de Cristo; o bien pueden ser leídas horizontalmente, creándose una relación tipológica entre los episodios del Antiguo y el Nuevo Testamento. Véase: William TRONZO, “The Hildesheim Doors: An Iconographic Source and Its Implications”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46, 4 (1983), pp. 357-366; Harvey STAHL, “Eve’s Reach: A Note on Dramatic Elements in the Hildesheim Doors”, *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object* (Ann Arbor, 2002), pp. 163-175.

³⁶⁸ Las santas reliquias, los testimonios materiales de la vida de Cristo, llegaron a París en 1240 tras ser vendidas a san Luis por el emperador de Constantinopla Balduino II, en un intento por fortalecer su imperio tras el golpe que supuso el Saqueo de Constantinopla en el 1204. Para las implicaciones políticas que tuvo la llegada de estas reliquias a Francia véase: Beat BRENK, “The Sainte Chapelle as a Capetian Political Program”, *Artistic Integration in Gothic Buildings* (Londres-Toronto, 1995), pp. 195-213; Olga PÉREZ MONZÓN y Matilde MIQUEL JUAN, “El proyecto visual de san Luis (y Blanca de Castilla): la Biblia de Cruzados, la Sainte Chapelle, las santas reliquias y las cruzadas a Tierra Santa”, *Lienzos del recuerdo: estudios en homenaje a José M^a Martínez Frías* (Salamanca, 2015), pp. 485-495.

³⁶⁹ Barbara BAERT, *A Heritage of Holy Wood: The Legend of the True Cross in Text and Image* (Leiden-Boston, 2004).

³⁷⁰ El interés por encontrar esos “orígenes biológicos” de la madera de la cruz no solo remite al árbol que habría crecido sobre la tumba de Adán, sino que las fuentes medievales incluso hacen referencia al tipo de madera que sería. A este respecto afirma la *Leyenda Dorada* que «otra tradición asegura que la cruz de Cristo estaba hecha con madera de cuatro árboles de diferente especie, a saber: con madera de palmera, con madera de cedro, con madera de ciprés y con madera de olivo». VORÁGINE, *La leyenda dorada*, I, p. 288.

³⁷¹ No es la finalidad de este trabajo hacer un estudio pormenorizado de la trayectoria histórica de esta leyenda, para ello véase: BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, pp. 289-349. Baert remite en su trabajo a: Andrew Robert MILLER, *German and Dutch Versions of the Legend of the Wood of the Cross before Christ. A Descriptive and Analytical Catalogue*, 2 vols., Tesis doctoral (Oxford, 1992); Angélique PRANGSMA-HAJENIUS, *La légende du Bois de la Croix dans la Littérature française médiévale* (Assen, 1995).

catedralicias³⁷². Cabe destacar la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine³⁷³, donde puede leerse sobre la invención de la Cruz que:

«Estando Adán enfermo, su hijo Seth acudió a las puertas del Paraíso y pidió un poco de óleo del árbol de la Misericordia para ungir con él el cuerpo de su padre y procurarle por este procedimiento la salud. (...) En alguna otra parte se lee que el arcángel entregó a Seth un ramito o tallo y que le mandó que lo plantara en el Monte Líbano; y en una historia apócrifa de los griegos se dice que el tallo que san Miguel dio a Seth procedía del árbol que sirvió de ocasión al pecado de Adán, y que, al entregárselo a Seth el ángel le advirtió: “Cuando este ramito se convierta en árbol y fructifique, tu padre sanará”. La citada historia añade que Seth, al regresar a su morada y hallar a su padre muerto, lo enterró y plantó sobre su sepulcro el tallo; que éste, prendió, creció, y se convirtió andando el tiempo en un corpulento árbol y que tal duró hasta los días de Salmón»³⁷⁴.

La historia continúa con Salomón quien, tras ver este árbol, mandó que fuese cortado y que se hiciese con él una viga para su palacio. Aquí la historia difiere según la fuente, pues no existe una única versión de la leyenda. En una de las vertientes esta viga acaba siendo usada como pasarela sobre un riachuelo donde lo vería años después la reina de Saba en su visita a Jerusalén, sobre lo que cuenta la *Leyenda Dorada* que «al acercarse al regato y ver el madero que servía de puente, por súbita sobrenatural revelación supo que sobre él había de morir el Salvador del mundo». La otra versión parte de la *Historia Escolástica* – fuente citada por el propio Vorágine – donde la madera habría sido utilizada como viga, y así la habría visto la reina de Saba quien «antes de regresar a su tierra anunció a Salomón que algún día alguien sería colgado de aquel madero, y que a causa de esto el reino de los judíos se vendría abajo». Efectivamente, la leyenda continúa y acaba con los judíos quienes recuperaron esta viga y «la utilizaron para confeccionar con su madera la cruz en que clavaron al Salvador»³⁷⁵. Más adelante se afirma que «este precioso árbol de la Cruz permaneció oculto bajo tierra más de doscientos años, pues todo ese tiempo transcurrió hasta que fue encontrado por santa Elena, madre del emperador Constantino»³⁷⁶.

³⁷² Este tipo de leyendas parten de esa exégesis tipológica que buscaba conectar las prefiguraciones presentes en el Antiguo Testamento con los episodios neotestamentarios para así configurar una narración completa. Este es el planteamiento que se sigue por ejemplo en el *Speculum Ecclesiae* (ca. 1095-1102) de Honorius de Autun en el que el autor va creando una serie de comparaciones entre pasajes veterotestamentarios y la Pasión de Cristo tomando como elemento central la madera, y conectando así el Árbol del Paraíso con la cruz. En este caso material de la madera de la cruz, al establecer una correspondencia entre esta y el árbol que creciera sobre la tumba de Adán se la convierte en una reliquia tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, p. 290.

³⁷³ VORÁGINE, *La leyenda dorada*, I.

³⁷⁴ VORÁGINE, *La leyenda dorada*, I, p. 287 (pp. 287-294 para “La invención de la Santa Cruz”).

³⁷⁵ VORÁGINE, *La leyenda dorada*, I, p. 288.

³⁷⁶ VORÁGINE, *La leyenda dorada*, I, pp. 288 y ss.

Estas relaciones entre la Pasión de Cristo y el árbol quedan patentes también en obras como el *Lignum Vitae* de san Buenaventura (siglo XIII)³⁷⁷, o el *Arbor Vitae Crucifixae Jesu Christi* de Ubertino de Casale. A través de estas nuevas obras producidas en el siglo XIII, y luego en la literatura mística del XIV de autores como Ekkehard o Heinrich Suso, se reactiva nuevamente esta consideración de la cruz como árbol³⁷⁸. Se ha interpretado que el impacto de estos textos llevó a que a partir del siglo XIV se desarrollase un nuevo tipo figurativo en el que la cruz es un árbol vivo con ramas, flores y frutos³⁷⁹.

Estos orígenes biológicos, especialmente en lo que respecta a la vinculación de estos con la tumba de Adán, aparecen también plasmados visualmente en obras góticas. Un buen ejemplo de esta dinámica se encuentra en el Libro de Horas de Catherine de Clèves (fol. 97, Ms M.917/945, Pierpont Morgan Library), fabricado en Utrecht (ca. 1440). Este manuscrito contiene una miniatura en la que se representa el árbol naciendo sobre la tumba de Adán, que es figurada como una lauda de piedra sobre la que se dispone la calavera del primer hombre [Fig. 22], del mismo modo que se incluía a los pies de la cruz en las representaciones del calvario. Otro ejemplo similar de esta vinculación entre la cruz y el árbol puede verse en el fol. 140 del Salterio anglo-catalán (Ms. Lat. 8846, BnF, París). Esta página, que se corresponde con el Salmo 83, contiene una miniatura llevada a cabo por Ferrer Bassa en la que a través de dos escenas se crea una correlación entre el Árbol de la Vida y la Cruz, que son mostrados por Cristo a un grupo de orantes.

Esta vinculación entre el árbol y la cruz llevó a la popularización de la cruz de gajos a la que referíamos. En Galicia esta tipología de cruz fue común en las imágenes escultóricas del Crucificado desde fines del siglo XII. Ejemplos de esta solución son las tallas del Cristo de los Desamparados de la Catedral de Ourense, el crucificado de Vilanova dos Infantes o el calvario de San Fiz de Cangas [Figs. 5, 23, Lám. 14]. Esta tipología siguió utilizándose para figurar la cruz en obras producidas durante los siglos siguientes. Así puede verse en obras del siglo XIV como el relieve de la iglesia de Nosa Señora de Belén (Santa Cristina de Fecha), el relieve

³⁷⁷ En esta obra el autor va creando a través del árbol una fórmula mnemotécnica para recordar la Vida y Pasión de Cristo y poder meditar sobre ella, de modo que va situando a lo largo de sus ramas la historia de la salvación, culminada por la glorificación. Se introducen además ideas místicas sobre la virtud vivificadora de la sangre de Cristo que le devuelve la vida al árbol en el que fue clavado. Esta obra, cuya finalidad era la meditación sobre los diferentes episodios de la Pasión, pronto inspiró numerosas representaciones visuales como es el caso, por referir a algunos ejemplos, del folio 124 del Missale Remense (1285-1297), en el que se representan los personajes característicos de la escena del Calvario, pero aparece el despliegue del árbol con una serie de cartelas; las pinturas murales de la cabecera de la iglesia parroquial de L'arboç en Tarragona (ca. 1310-1320) o del convento dominico de Puigcerdà de Gerona (1330-1340); el *Lignum Vitae* de Pacino da Buonaguida (1305-1310) en el que Cristo aparece clavado al árbol-cruz sobre el que se disponen diversos medallones con la historia bíblica; o el Diagrama del Árbol de la Vida del *Speculum Theologiae* (MS 416), una obra de entre finales del siglo XIII y principios del XIV producida en el entorno de Düsseldorf, y conservada en la Beinecke Rare Book and Manuscript Library de la University of Yale. Véase: RÉAU, *Iconografía*, I, 2, p. 502; YARZA LUACES, "La imagen del fraile", pp. 200-201; VORONOVA y STERLIGOV, *Western European Illuminated Manuscripts, 8th to 16th centuries* (Londres, 2003), pp. 36-47; Alessandro GIOVANARDI, "San Bonaventura e la concezione dell'arte medievale. Note sul *Lignum Vitae* di Pacino da Buonaguida", *Doctor Seraphicus*, LXIII (2015), pp. 159-180; para el *Speculum Theologiae* de Yale véase: [http://brbl-archive.library.yale.edu/exhibitions/speculum/index.html].

³⁷⁸ SCHILLER, *Iconography*, II, p. 134.

³⁷⁹ SCHILLER, *Iconography*, II, pp. 135-136.

conservado hoy en el Museo de Pontevedra, el conocido como *cruceiro* dos Santos de Vimianzo³⁸⁰ [Figs. 58-59, 62] o, ya del siglo XV, el relieve del crucificado de la capilla de los Condes de Santa María de Gracia de Monterrei [Fig. 55]. Se conservan otros crucificados lígneos de los siglos XIV y XV en los que se utiliza este tipo de cruz, pero existe la posibilidad de que se trate de cruces posteriores y no de las originales³⁸¹. Sin embargo, la figuración de esta tipología de cruz en los relieves nombrados confirma la existencia de esta dinámica visual en la Galicia de finales de la Edad Media³⁸².

Los crucifijos figurados en el sepulcro del obispo ourensano recordarían al Cristo de los Desamparados, que se encuentra en la capilla de la Asunción de la misma catedral³⁸³. En nuestra opinión, consideramos que posiblemente esta representación transcribiese a la piedra usos que podrían habersele dado al Cristo de los Desamparados, el único crucificado monumental que existía en la catedral en el momento en el que este conjunto funerario fue llevado a cabo³⁸⁴.

La primera noticia de la presencia del Cristo de los Desamparados en Ourense es de 1226, cuando recibe una manda testamentaria del canónigo Alonso Pérez para su iluminación³⁸⁵. Esta

³⁸⁰ Este caso resulta especialmente interesante pues a pesar de que la figuración de la cruz como un árbol con las ramas cortadas si resulta habitual en otro tipo de piezas, supone una excepción en el ámbito de los cruceiros góticos, como veremos en el capítulo 5, dedicado a estas construcciones.

³⁸¹ Cuentan con este tipo de cruz el Crucificado de la Capilla del Sancti Spiritus de la Catedral de Santiago de Compostela, el Crucificado del convento de Santa Clara de Santiago, el Crucificado de San Xoán de Portomarín o el Santo Cristo de la Catedral de Ourense.

³⁸² A estos relieves deben sumarse otro tipo de piezas conservadas en Galicia. Por ejemplo, a pesar de no contar con la imagen del cuerpo de Cristo, se conserva una cruz procesional de azabache que reproduce esta tipología de la cruz de gajos. Se encuentra en el Museo de la Catedral de Ourense y se trata de una obra del siglo XV, que ha sido vinculada a una posible producción en el círculo de azabacheros compostelanos o en relación con talleres leoneses. Se conserva también de este tipo una cruz parroquial de plata procedente de la iglesia de San Fiz de Cangas (Ferreira de Pantón, Lugo), datada de finales del siglo XV, conservada actualmente en el Museo de Arte Sacro de las Clarisas de Monforte. Ambas cruces habían sido puestas en relación por Yzquierdo Perrín, CHAMOSO LAMAS, *La catedral de Orense*, pp. 78, 83; Ramón YZQUIERDO PERRÍN, "Cruz parroquial", *Santiago. San Paio de Antealtares* (Santiago de Compostela, 1999), p. 287.

³⁸³ Este aspecto había sido ya remarcado por Cendón Fernández. CENDÓN FERNÁNDEZ, "La catedral de Ourense", p. 402. Sobre la pieza, para Chamoso Lamas sus soluciones formales la situarían en los últimos años del siglo XII; mientras que Nogueiras Pousa la asocia al pontificado de Pedro Segúin (1157-1169), como había hecho ya Fernández Alonso en su *Crónica de los obispos de Orense* (1897), tal y como recoge Sánchez Arteaga. SÁNCHEZ ARTEAGA, *Apuntes histórico-artísticos*, p. 125; Manuel CHAMOSO LAMAS, *La catedral de Orense* (Madrid, 1980), p. 67; NOGUEIRAS POUSA, *Crucifijos románicos*, pp. 52-54.

³⁸⁴ La otra talla medieval del Crucificado que se conserva en la Catedral de Ourense es el conocido como Santo Cristo, que habría llegado a esta sede durante el obispado de Vasco Pérez Mariño (1333-1343). Sobre esta pieza volveremos en el capítulo 4.

³⁸⁵ Así la interpreta Díaz Tíe. Ferro Couselo y Lorenzo Fernández por su parte, aunque suponen también que dicha manda se refiere al Cristo de los Desamparados, dejan constancia de que en la vecina iglesia de Santa María Madre existía otro crucificado de gran devoción, al que el canónigo Martín Fernández había dejado también una manda para su iluminación (1250). En 1293 el chantre Pedro Ordóñez deja nuevamente una manda destinada a la lámpara que se encontraba ante el crucifijo de la catedral, que entendemos sería el Cristo de los Desamparados: «Lampadi que est ante crucifixum ecclesie beati Martini x solidos». FERRO COUSELO y LORENZO FERNÁNDEZ, "La capilla y santuario", p. 10; Marta DÍAZ TÍE, "La escultura medieval", *La Catedral de Ourense* (A Coruña, 1993), p. 142. Para el testamento de Pedro Ordóñez (ACOu, Escrituras II, 33), véase: M^a Beatriz VAQUERO DÍAZ y Francisco J. PÉREZ RODRÍGUEZ (eds.), *Colección documental del archivo de la Catedral de Ourense*, II (León, 2010), pp. 529-533. Transcripción consultada online a través de GMH:

escultura – como referíamos anteriormente en la nota 153 – es una de las escasas esculturas de tamaño natural del Crucificado conservada en Galicia en la que se reproducen las características propias de las imágenes románicas: Cristo vivo, coronado como rey, hierático y con los pies dispuestos paralelos³⁸⁶.

Pero este no es el tipo de imagen que se ve en los crucifijos del sepulcro del “obispo desconocido”. En este caso los crucificados son figurados siguiendo las dinámicas visuales propias del siglo XIV y no las que predominaban cuando fue tallado el Cristo románico. En este sentido, y partiendo de la hipótesis de que en este sepulcro se estaría remitiendo al Cristo de los Desamparados, al trasladar esta imagen al relieve se habría actualizado su estética adaptándola a las corrientes visuales propias del momento.

Este tipo de actualización de las formas puede verse en otras obras medievales. Esto sucede, por ejemplo, en los sepulcros episcopales de la Catedral de León. En esta sede se encuentra el sepulcro del obispo Rodrigo Álvarez (ca. 1230-1240) en cuyo arcosolio se representa la escena de la Crucifixión presidida por un Crucificado de cuatro clavos [Lám. 56]. Este monumento funerario se convirtió en el prototipo de los siguientes sepulcros episcopales elaborados para la sede leonesa³⁸⁷. Un siglo más tarde, ya en el XIV, el sepulcro de Rodrigo Álvarez es tomado como punto de partida para el del obispo Diego Ramírez de Guzmán (ca. 1350)³⁸⁸. En este, aunque reproduciendo ese modelo anterior, se incluye en el arcosolio un Crucificado gótico, en el que la pierna aparece en ángulo para que los pies se crucen y sean atravesados por un único clavo [Lám. 57]. Es decir, se está copiando un prototipo preexistente, pero se actualizan las formas adaptándolas a las soluciones propias del momento.

Un caso todavía más cercano al de Ourense, por tratarse también de una actualización llevada a cabo en una imagen-dentro-de-una-imagen, es el de la *croce dipinta* de San Damiano de los frescos de la Basílica superior de Asís. Si se compara la cruz original que habría pertenecido a San Damiano, conservada en la iglesia de Santa Clara de Asís, con su

[http://gmh.consellodacultura.org/nc/buscador/resultados/lib/0/buscar/chantre%2Bpedro/dende/Dende%2BAAA/ata/Ata%2BAAA/infodoc/13%7C10/envio/BUSCAR/op/1/?tx_ddbuscadorxeral_pi1%5BfiltroBusca%5D=] [última consulta 25/07/2019].

³⁸⁶ Cristo aparece coronado como rey y con larga melena que cae sobre el pecho a través de dos mechones que finalizan en sendos rizos acaracolados. Viste un paño de pureza que cubre hasta las rodillas y que continúa más largo en la parte posterior, con una organización de los pliegues lineal que los dispone de forma paralela. Los pies y las piernas se encuentran paralelos, y la postura del cuerpo es rígida y erguida. La pieza muestra un hieratismo que solo rompe la leve inclinación de la cabeza [Fig. 23, Lám. 13].

³⁸⁷ Este modelo tuvo un impacto más allá de los sepulcros del foco leonés. Se ha asociado un influjo de este prototipo en obras llevadas a cabo en otras sedes catedralicias como Sigüenza, Salamanca o Ávila. Rocío SÁNCHEZ AMEJEIRAS, *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del siglo XIII en Castilla y León*, Tesis doctoral (Santiago de Compostela, 1993), pp. 63-65; Ángela FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia, 1230-1530* (León, 1998), pp. 384-387; Ángela FRANCO MATA, “Escultura funeraria en León en el siglo XIII y su área de influencia”, *Arte d’Occidente: Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, I (Roma, 1999), pp. 527-535.

³⁸⁸ Franco Mata lo presenta como un ejemplo del estancamiento de la producción artística en León en el siglo XIV, pues afirma que «los encargos son frecuentemente meras imitaciones de monumentos anteriores», definiendo el sepulcro de Diego Ramírez de Guzmán como «el caso más flagrante y evidente de copia» de un modelo anterior. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León*, pp. 425-426.

representación en el fresco, se ve que en la imagen-dentro-de-la-imagen se ha reducido el número de personajes presentes en la pieza y se ha acentuado el estudio anatómico del Crucificado³⁸⁹. Bokody afirma sobre esta cuestión que «the reduction of the figures together with the stronger anatomical details of the body can be regarded as a refashioning or modernization of the old cross while keeping the reference to it»³⁹⁰. Este tipo de actualización de las formas, creando una diferencia entre el prototipo y su representación, puede verse también en la escena de San Damiano de San Francesco de Pistoia (ca. 1340) donde en la figuración de la *croce dipinta* se ha cambiado el tipo de crucificado, pasando del Cristo triunfante de la pieza original a un Cristo sufriente³⁹¹, más acorde con las producciones de mediados del XIV. Esta actualización estaría presente también, por ejemplo, en la Portada de Tui, donde se representa un crucifijo claramente gótico de tres clavos siendo portado por un personaje bíblico. Es decir, que la tipología de esta imagen no se corresponde con la realidad teológica ni visual del momento en el que habría vivido la persona representada, sino que la imagen es actualizada para adaptarla a las soluciones del momento³⁹².

De este modo, el hecho de que en el monumento funerario de Ourense se represente un Crucificado de tres clavos no quiere decir que este no estuviese pudiese basarse en el uso de un crucificado monumental románico, pues la adecuación de las formas a las soluciones del momento fue una práctica habitual durante los siglos medievales.

3.5. RECAPITULACIÓN.

A lo largo de este capítulo hemos visto cómo las imágenes y objetos que generalmente se encuentran presidiendo el entorno del altar adquirieron temporalmente otras funciones que las llevaron a desplazarse, a moverse. En este caso, el estudio se ha centrado en el uso de cruces y crucifijos en las procesiones y en la liturgia de funerales, partiendo de un caso de estudio específico: el sepulcro del “obispo desconocido” de la Catedral de Ourense.

Lo especialmente relevante de este ejemplar es el hecho de que en sus relieves no se representa la imagen del Crucificado como referencia al episodio evangélico, sino que se figura

³⁸⁹ Para la cruz original de San Damiano véase: Edward B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting* (Florence, 1949), p. 183.

³⁹⁰ BOKODY, *Images-within-Images*, p. 31.

³⁹¹ Para el estudio de estas pinturas atribuidas a un autor conocido como Pseudo-Dalmasio, véase: Enrica NERI LUSANNA, “Le arti figurative e gli Ordini mendicanti a Pistoia nel Duecento en el Trecento”, *Gli Ordini Mendicanti a Pistoia (secc. XIII-XV)* (Pistoia, 2001), pp. 239-261; BOKODY, *Images-within-Images*, p. 31.

³⁹² Este tipo de actualización o asimilación de las formas a la cultura visual del momento de producción de una pieza se da en muchos otros sentidos. Por ejemplo, en las vestimentas con las que son representados los diversos personajes del pasado, quienes aparecen normalmente ataviadas con indumentaria de época medieval. O algo similar sucede en las imágenes de los reyes en las Epifanías, donde han dejado de ser figuras orientales para asimilar la forma de un rey medieval occidental. O, por citar solo otro caso interesante, en el tipo de obras que aparecen pintando los autores antiguos cuando se los representa en miniaturas medievales, como sucede en la miniatura que nos muestra a la pintora romana Marcia en una de las ediciones de *De Claris Mulieribus* de Giovanni Boccaccio (obra miniada del 1401-1402, obra original de 1361-1362) en la que se la ve pintando a una Virgen con el Niño, actualizando así la imagen a lo que resultaría habitual en el momento de creación.

un objeto, es decir, una imagen dentro de otra imagen. Este factor nos ha llevado a prestar atención a las migraciones que se establecen entre las diversas tipologías artísticas, específicamente en el caso de la trasposición de ciertos objetos o elementos a otro material. En este sentido, remitíamos, por ejemplo, a las telas que son petrificadas y se convierten en elementos decorativos o a la introducción de piezas de orfebrería dentro de relieves pétreos. En el caso del sepulcro ourensano, consideramos que se trata de la figuración de una talla de madera del crucificado dentro de un relieve narrativo pétreo. Así, hemos aludido a la creación de imágenes que reflexionan sobre el uso de otro tipo de imágenes, indicándonos, para nuestro caso de estudio, cómo se estaba utilizando la escultura del crucificado dentro de los ritos litúrgicos, y mostrando un claro ejemplo de la diversificación de funciones de las imágenes del momento.

De este modo, a través del estudio de este relieve hemos podido aproximarnos también al papel que este tipo de artefactos tuvieron en los ritos religiosos, y cuáles fueron sus funciones en el caso específico de la liturgia de funerales. Asimismo, el análisis de este monumento funerario nos ha permitido abordar también los grados de complejidad que la configuración de la imagen fue adquiriendo a lo largo de los siglos medievales, jugando con diversos planos de realidad y diversos ámbitos espaciotemporales.

Aun siendo conscientes de que la figuración de la liturgia de funerales en un sepulcro habría devenido un motivo estereotipado que no remitiría necesariamente a una realidad específica, proponíamos la posibilidad de que los crucifijos del monumento del “obispo desconocido” pudiesen reflejar la talla del Cristo de los Desamparados, único crucificado que existiría por aquel entonces en la catedral. Esta propuesta nos remitió al motivo de la cruz de gajos y a la actualización de las formas – o la adaptación de soluciones a las modas visuales del momento.

Finalmente, cabe resaltar la interacción que se genera en este monumento entre las imágenes y el espacio en el que se disponen. En el caso del sepulcro del “obispo desconocido”, su localización – la capilla mayor del templo – no resulta únicamente relevante por las connotaciones sociales que tendría, sino por la relación que se establece entre lo figurado y su contexto. Es decir, lo que aparece representado en el relieve del sepulcro – parte de la liturgia de funerales – remite a hechos que se desarrollarían en el propio lugar en el que se sitúa. De este modo, el monumento en sí se convierte, en cierto sentido, en autorreferencial. Esto sugiere que dicha pieza podría ser estudiada también en relación con el espacio en el que se encuentra, conectándola con las liturgias y actividades que ahí se celebran, de un modo similar a cómo la historiografía se ha aproximado a las portadas monumentales de los templos³⁹³. El sepulcro auriense se dispone en un espacio en el que diariamente se conmemoraría el sacrificio de Cristo, sirviendo como una especie de “telón de fondo” en el que se está remitiendo al futuro

³⁹³ Véase, por ejemplo, Lucía LAHOZ, “Programas iconográficos monumentales góticos: Usos, funciones e historia local”, *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia Cultural*, II (Valencia, 2008), pp. 933-953.

escatológico y la salvación de las almas, a la vez que se hace hincapié en el papel de la Iglesia dentro de dicho futuro.



4. Imágenes en movimiento (II): los crucificados articulados

Tras aproximarnos al uso de las esculturas del Crucificado como parte de la liturgia de funerales y analizar como al formar parte de procesiones, estas imágenes abandonaban temporalmente sus lugares habituales en el entorno del templo, en este apartado se analizará un tipo de movimiento de las imágenes todavía más complejo: su papel en las liturgias dramatizadas o teatralizadas³⁹⁴. Como consecuencia de esta diversificación de funciones, las imágenes acabaron adaptándose morfológicamente a los nuevos usos. Para este caso se las dotó de sistemas que facilitaron su desplazamiento y su utilización en movimiento. Este es el caso

³⁹⁴ Ante la problemática existente entorno a la terminología con la que referirse a este tipo de escenificaciones, utilizaremos en este trabajo las expresiones “liturgia dramatizada” o “liturgia teatralizada” – más próximas a la idea de drama litúrgico –, seguidas también por autores como Carrero Santamaría o Kopania. Otros términos que fueron utilizados en los trabajos académicos sobre este tipo de manifestaciones fueron los de “paraliturgia” – pues estas ceremonias no fueron consideradas durante los siglos medievales oficialmente parte de la liturgia – o “teatro”. Sin embargo, tanto la idea de teatro como la de paraliturgia fueron ampliamente debatidas y descartadas por una serie de autores. Para el caso de la “paraliturgia”, afirma Kopania: «Although these ceremonies have never enjoyed a strictly defined status and were never officially included in the liturgy, they were nonetheless always treated as such in practise». Y remite para esta cuestión a Donovan, quien consideraba para el caso de la Península Ibérica que «we shall consider as *liturgical* any ceremonies which were performed in the church, in a devotional spiritus, and in close connection with some liturgical office». Pero Kopania afirma que el caso peninsular sería diferente al de los territorios del norte de Europa. Así, siguiendo a este autor, mientras en el norte este tipo de puestas en escena deriva de la liturgia, en el caso del sur – remitiendo a España e Italia – estas: «must first of all be perceived as theatrical. They were created not in order to develop known and practiced liturgical rites, but from a desire to create new forms for worshipping God». Una de las diferencias básicas que encuentra Kopania entre el desarrollo de estas escenificaciones entre el Norte y el Sur de Europa, es que en el Norte estas – a las que refiere como *theatricalised liturgical ceremonies* – fueron creadas por los clérigos, mientras que en el sur – denominándolas *theatricalised paraliturgical ceremonies* – habrían sido motivación de los laicos, afirmando para el caso de Italia y España que: «the credit for the emergence of ceremonial performances depicting the *Crucifixion*, *Deposition* and *Entombment* goes not to the members of the clergy, but rather to laymen who wanted to manifest their faith in this particular way». Para este autor, las esculturas articuladas del Crucificado serían el elemento unificador – o que tendrían en común – tanto el Norte como el Sur de Europa: «Animated sculptures of the crucified Christ formed an element (...) that unified Good Friday ceremonies conducted north and south of the Alps. The sculptures discussed here, which in the north functioned in the context of liturgical rites, and in the south in the context of theatrical paraliturgical ceremonies organized by laymen, in both cases retained their autonomy vis à vis entirely independent theatrical spectacles». Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, “Crucificados, imagería y liturgia pascual. La interacción entre el rito y su expresión material”, *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte* (Madrid, 2010), p. 85, nota 31; Kamil KOPANIA, *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of Latin Middle Ages* (Varsovia, 2010), pp. 129-131, 136, 157-158, 162 (en la nota 31 aporta un estado de la cuestión sobre el debate terminológico). Véase también: Julio I. GONZÁLEZ MONTAÑÉS, *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)*, Tesis doctoral (2002), pp. 39-48.

de las esculturas del Crucificado con sistemas de articulación que permiten mover diferentes partes de sus cuerpos, un tipo de piezas pensadas para facilitar su intervención en la escenificación de los episodios bíblicos.

En general, durante los siglos bajomedievales se intensificó la producción de esculturas de diversos tipos que contaron con sistemas de articulación, cuya finalidad era responder a las nuevas necesidades de una liturgia cada vez más teatralizada³⁹⁵. Dentro de estas nuevas tipologías escultóricas con articulaciones podemos remitir a diferentes casos. En primer lugar, – destacando por resultar la tipología más habitual – se generalizó la producción de retablos con diversos paneles, de modo que podían ser abiertos y cerrados, bien para mostrar diferentes representaciones figurativas dependiendo de su estado, o para ocultar las que quedarían en el interior.

Pueden encontrarse otro tipo de esculturas articuladas más excepcionales. Este es el caso, por ejemplo, de las Vírgenes *abrideiras*, una tipología escultórica que resulta especialmente interesante dentro de la cultura visual bajomedieval – y de la que se conserva un espléndido ejemplo en el Museo de Arte Sacro de Allariz (finales del siglo XIII) [Fig. 24, Lám. 58]. En este caso, siguiendo un sistema similar al de los trípticos o polípticos, estas piezas cuentan con sistemas que permiten abrir la escultura revelando las representaciones que acoge en su interior. Es decir, que se trata de piezas que en su exterior se adecúan a las características propias de las imágenes de culto, pero que, a través de sus sistemas de articulación, se convierten en una especie de tríptico de bulto redondo³⁹⁶.

Otro caso excepcional, tratándose de un *unicum* en la escultura medieval, es el Santiago del Espaldarazo conservado en las Huelgas de Burgos [Lám. 59]. Se trata de una escultura de Santiago Apóstol (ca. 1330) que cuenta con articulaciones en sus brazos, de modo que pueden moverse. La tradición ha considerado – sin base documental – que esta escultura contaba con

³⁹⁵ La sociedad medieval era cada vez más “espectacularizada”, no únicamente en lo referente al “teatro”, sino también a otros elementos como procesiones, ejecuciones, entradas reales, etc.

³⁹⁶ Se trataría de piezas destinadas a los altares, que podían servir también como retablos portátiles. Existen diversos tipos de *abrideiras* dependiendo de las imágenes que acojan en su interior. Así, las que muestran escenas del Ciclo de María son conocidas como *abrideiras* “de gozo”, de la Pasión como *abrideiras* “de dolor”, mientras que las que acogen el Trono de Gracia serían “trinitarias” o “de la Trinidad”. Estas esculturas, a través de la interacción con la pieza que supone el acto de abrir a la Virgen, escenificarían, en cierto modo, la historia de la Encarnación de una forma física, pues la Virgen se abre para mostrar que en su interior se encuentra el Salvador. Este caso específico de las Vírgenes *abrideiras* trinitarias despertó el rechazo de diversos teólogos que no aceptaban que María fuese la portadora de la Trinidad, una imagen que consideraban podría confundir a los fieles. Para una aproximación a las diferentes categorías: Irene GONZÁLEZ HERNANDO, “Las vírgenes *abrideiras* durante la Baja Edad Media y su proyección posterior”, *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, I (Valencia, 2008), pp. 817-832. Para la *abrideira* de Allariz: Véase: Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, *La Virgen *abrideira* de Santa Clara de Allariz* (Ourense, 1998); Isidro G. BANGO TORVISO, *La *abridera* de Allariz. El imaginario de la Virgen en la sociedad hispana del siglo XIII* (Murcia, 2010). Para la idea de María como “Templo de la Trinidad”, popularizado a partir de los siglos XII y XIII, véase: Irene GONZÁLEZ HERNANDO, “Religiosidad cristiana medieval: Algunas reflexiones en torno al concepto Templo de la Trinidad”, *Medievalismo*, 17 (2007), pp. 65-84.

dichos mecanismos con la finalidad de armar caballeros a los reyes de Castilla, de modo que serían investidos directamente por una figura sagrada³⁹⁷.

En el caso de las imágenes escultóricas del crucificado serán precisamente sus sistemas de articulación los que permitan a estas imágenes alejarse de su estatismo habitual, como parte del mobiliario del espacio litúrgico, para desplazarse y moverse, en este caso, en directa relación con los fieles. Esta facilidad de movimientos – ya sea a nivel de cambio de posición o de desplazamiento de la imagen – lleva a que estas piezas entren en un contacto directo con los fieles, que cristaliza en una relación con el espectador que traspasa la barrera existente entre el individuo y las imágenes devocionales situadas en los altares de los edificios religiosos³⁹⁸.

4.1. LOS RITOS DRAMATIZADOS Y EL USO DE IMÁGENES.

La historiografía ha debatido ampliamente – destacando el papel pionero a este respecto de Mâle – sobre el impacto que los ritos dramatizados habrían tenido sobre la concepción de las imágenes y sus planteamientos figurativos³⁹⁹. Diversos estudios se han aproximado a programas figurativos poniéndolos en relación con las puestas en escena que se popularizaron durante los siglos medievales. A este respecto, cabe destacar especialmente en el caso gallego

³⁹⁷ Esta funcionalidad fue puesta en duda por diversos autores debido a la carencia de base documental en la que apoyarla, mientras que otros remiten a su uso en la ceremonia de investidura de Alfonso XI. Véase: María José MARTÍNEZ MARTÍNEZ, “Las imágenes articuladas en las celebraciones áulicas: La escultura de ‘Santiago del Espaldarazo’ de las Huelgas de Burgos”, *Codex Aquilarensis*, 30 (2014), pp. 259-272; Rosa M^a RODRÍGUEZ PORTO, “Mística regia y ambiciones compostelanas: La Catedral de Santiago como espacio ceremonial para las monarquías castellana y portuguesa (1319-1332)”, *Codex Aquilarensis*, 30 (2014), pp. 133-158; Rosa M^a RODRÍGUEZ PORTO, “Knighted by the Apostle Himself: Political Fabrication and Chivalric Artifact in Compostela, 1332”, *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art: Materials, Power and Manipulation* (Nueva York, 2018), pp. 51-62.

³⁹⁸ Cabe recordar que con fieles no referimos necesariamente al común de la gente. En gran parte de los casos este tipo de escenificaciones eran realizadas únicamente por los clérigos, aunque en algunos casos intervenía el pueblo. Kopania afirma que el común de los fieles era, en muchas ocasiones, dejado fuera de este tipo de manifestaciones: «The role of the faithful gathered in the church, i.e. the potential audience, was of marginal importance, and they were even at times led out of the church during the culminating moments of the particular ceremonies, which was to strengthen the clergy members’ feeling of being part of an exceptional event, known to them from the pages of the Holy Bible but in a way taking place in reality». Pero debe tenerse en cuenta la diferenciación que este autor establecía entre el Norte y el Sur de Europa, siendo, en este último contexto cultural, más habitual la participación de laicos en las escenificaciones religiosas. KOPANIA, *Animated Sculptures*, pp. 132-133.

³⁹⁹ Siguiendo los trabajos de Mâle el impacto del “teatro” en las representaciones visuales se percibiría en diversos aspectos: en el enriquecimiento de temas y motivos, en la renovación de elementos como el vestuario o las decoraciones, así como en la tendencia hacia unas representaciones más “realistas” que se alejan de los planteamientos simbólicos. Ciertas hipótesis del historiador francés fueron debatidas y corregidas por autores posteriores, fundamentalmente debido a la estricta relación causal que establecía entre texto e imagen (en un sentido lineal y unidireccional). Véase: Émile MÂLE, *El gótico: La iconografía de la Edad Media y sus fuentes* (Madrid, 1986 [1898]). Véase también: Julio I. GONZÁLEZ MONTAÑÉS, *Drama e iconografía*; Noemí ABAJO VEGA, “Arte románico y teatro litúrgico: Las posibilidades de un método en el estudio de la iconografía”, *Codex Aquilarensis*, 21 (2005), pp. 110-131.

la vinculación que se propuso entre el programa del Pórtico de la Gloria y el *Ordo Prophetarum*⁴⁰⁰.

Más allá de las posibles influencias, se generó otro tipo de relación entre las artes figurativas y las escenificaciones medievales: comenzaron a utilizarse imágenes como parte de estas puestas en escena. Un ejemplo de este tipo de uso es la representación de la Adoración de los Reyes en el *Ordo Stellae* (Ciclo de Navidad)⁴⁰¹, conservándose referencias que remiten al uso de esculturas en estas escenificaciones – como son el caso de Clermont-Ferrand o la Catedral de Rouen (siglo XIV) –⁴⁰². En Galicia no se conservan – o se desconocen todavía – textos de esta representación, conociéndose su existencia únicamente a través de breves referencias en las actas capitulares de la Catedral de Santiago de Compostela. Sin embargo, los numerosos tímpanos de la Epifanía conservados en Galicia han sido interpretados como una muestra del impacto que estas puestas en escena habrían tenido sobre la imagen. Esta propuesta mantiene que en estos tímpanos se reproduciría el uso de las imágenes de culto de la Virgen con el Niño – que se encontrarían en los altares de las iglesias – en estas escenificaciones. De este modo, los actores – interpretando a los reyes – se acercarían a la imagen e interactuarían con ella al ofrecerle los regalos, tal y como aparece en los relieves gallegos, donde a una Virgen de gran tamaño, frontal y hierática se aproximan unos reyes más dinámicos y gestuales⁴⁰³. La existencia de los numerosos relieves de este tipo llevó a González Montañés a concluir que en Galicia habría existido esta dramatización de la Adoración de los Reyes⁴⁰⁴.

Otro caso de este tipo de usos de la escultura son los *Palmesel*, o borriquitas, de los cuales se conservan piezas desde el siglo XIV [Lám. 60]. Estas esculturas de Cristo sobre el burro contaban con sistemas que permitían su movimiento, de modo que fueron utilizados en la procesión estacional que se celebraba el Domingo de Ramos. De este modo, a través de su

⁴⁰⁰ Véase: Serafín MORALES ALVAREZ, “El Pórtico de la Gloria”, *Franco María Ricci*, 199 (1993), pp. 28-46 [reeditado en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, II (Santiago de Compostela, 2004), pp. 281-284]; GONZÁLEZ MONTAÑÉS, *Drama e iconografía*, pp. 225-234.

⁴⁰¹ Se conservan numerosos textos de esta escenificación, entre los que podemos aludir al *Auto de los Reyes Magos* de Toledo (siglo XII), el *Dels Tres Reys* catalán o el *Misteri del Rey Herodes* valenciano. Para una aproximación a este ciclo véase: GONZÁLEZ MONTAÑÉS, *Drama e iconografía*, pp. 289-308.

⁴⁰² Ilene H. FORSYTH, “Magi and Majesty: A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama”, *The Art Bulletin*, L, 3 (1968), pp. 215-222.

⁴⁰³ Es decir, que se ha interpretado que las representaciones de la Epifanía en las que la Virgen es como una imagen de culto – frontal y hierática – remitirían a este tipo de puestas en escena. De este modo, en este tipo de imágenes la Virgen con el Niño recuerdan a una escultura, mientras que las figuras que la acompañan serían personajes en acción. Por lo tanto, en este tipo de relieves la Virgen con el Niño se convierte en una escultura-imagen de culto, que no interactúa en la representación histórica. A esta sensación se suman los doseles que habitualmente se disponen sobre la Virgen, que colaboran a dotar a esta figura de la apariencia de una escultura. A este respecto afirmaba Moralejo: «los Reyes, que acceden siempre por la izquierda a una Virgen frontal y axial, tratada como una imagen de culto que participara – como sabemos que así era – en un “misterio” medieval. Del estatuto de tal fórmula, mejor que el consabido dictado de “supervivencia” románica, da cuenta el término con que el pueblo la conoció: no como la Adoración de los Reyes o la Epifanía, sino como la “Virgen de los Reyes”, María y el Niño no son tanto personajes de un acontecimiento como iconos, imágenes de culto a las que se asocian, a título de meros atributos, los Magos, San José y el donante». MORALES ALVAREZ, “Escultura gótica en Galicia”, p. 82.

⁴⁰⁴ GONZÁLEZ MONTAÑÉS, *Drama e iconografía*, pp. 298-299.

desplazamiento, la escultura se convertía en uno más de los actores de esta procesión, rememorando la entrada triunfal de Cristo en Jerusalén⁴⁰⁵.

En el caso de las esculturas de Cristo crucificado, estas fueron dotadas de sistemas de articulación que permitieron que fuesen utilizadas durante Pascua en la escenificación de la muerte de Cristo.

4.1.1. La ceremonia.

Existieron diferentes formas de representar este episodio, una de ellas fue la ceremonia conocida como *Depositio Crucis*, que tenía lugar entre Viernes Santo y Domingo de Resurrección, que consistían en escenificar el Descendimiento, Entierro y Resurrección de Cristo⁴⁰⁶. Este rito pudo tener sus orígenes en el siglo X, cuando aparece por primera vez citado en la documentación. Las referencias más tempranas, aunque de tipo parcial, se encuentran en la *Vita de St. Udalricus*, obispo de Augsburgo (†973) y en un acuerdo monástico inglés de ca. 970⁴⁰⁷. La ceremonia completa de la *Depositio* aparece recogida, por primera vez, en la *Regularis Concordia*, la recopilación de reglas monásticas benedictinas llevada a cabo por el Obispo Aethelwold de Winchester a finales de esa centuria⁴⁰⁸. En este texto se establece el ritual que debía celebrarse en Semana Santa, enumerando las ceremonias de la *Adoratio*, la *Depositio* y la *Elevatio*⁴⁰⁹, a las que se sumaría la *Visitatio Sepulchri*⁴¹⁰. En estas primeras puestas en

⁴⁰⁵ La primera escultura de este tipo de la que hay constancia documental en la Península Ibérica sería la que existía en la Catedral de Toledo, comisionada en 1493. CARRERO SANTAMARÍA, “Crucificados, imaginería y liturgia pascual”, p. 73. Véase para estas piezas: Max HARRIS, “Interpreting the Role of Christ and His Donkey: The Palmesel as Actor in the Processional Theatre of Palm Sunday”, *European Medieval Drama*, 16 (2012), pp. 1-17; José DOMÍNGUEZ CUBERO, “La automatización de las imágenes religiosas. Los Palmesel”, *Pasión y Gloria*, 35 (2017), pp. 32-41.

⁴⁰⁶ Para un estudio de estas liturgias dramatizadas – con un exhaustivo trabajo bibliográfico – véase: KOPANIA, *Animated Sculptures*, pp. 120-162.

⁴⁰⁷ Karl YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, I (Oxford, 1967 [1933]), p. 112.

⁴⁰⁸ De este modo, las primeras referencias textuales a este tipo de puesta en escena se enmarcan en los contextos monásticos benedictinos. En cuanto a sus orígenes, diversos autores defendieron que habrían comenzado a realizarse en la zona de Alemania en época carolingia, donde serían representadas en monasterios. Lynette R. MUIR, *The Biblical Drama of Medieval Europa* (Cambridge, 1995), pp. 4, 13; KOPANIA, *Animated Sculptures*, p. 126 (aporta una extensa bibliografía en la nota 21).

⁴⁰⁹ Chambers apuntaba ya para estas ceremonias – *adoratio*, *depositio* y *elevatio* – una influencia que tendría su origen en la liturgia bizantina. En el caso específico de la adoración de la cruz, se trata de un rito cuyos orígenes se encuentran en el siglo IV en Jerusalén, vinculados al legendario hallazgo de las reliquias de la Pasión por Santa Elena. Así aparecería descrito por la peregrina Egeria, quien pudo presenciar la celebración de la adoración en su visita a Jerusalén (ca. 380-385). En Occidente este rito se practicaba desde el siglo VII, apareciendo documentada en los *Ordines romani*, de los cuales el más antiguo en el que aparece recogida es el *Ordo* del Papa Siriaco (siglo VII). RIGHETTI, *Historia de la liturgia*, I pp. 805-808; Edmund K. CHAMBERS, *The Medieval Stage* (Oxford, 1978), pp. 17-23. Véase también: Louis van TONGEREN, “Imagining the Cross on Good Friday: Rubric, Ritual and Relic in Early Medieval Roman, Gallican and Hispanic Liturgical Traditions”, *Envisioning Christ on the Cross: Ireland and the Early Medieval West*, (Dublín, 2013), pp. 34-51.

⁴¹⁰ Momento en el que las Marías encontraban el sepulcro vacío. Durante esta puesta en escena se entonaba el tropo *Quem quaeritis?*. Se conserva un fragmento en latín del siglo XII en la Catedral de Santiago de Compostela, en el que se hace referencia a la representación de un sepulcro – quizá el altar – ante el que se lleva a cabo la conversación entre las Marías y el Ángel. Véase: M^a Asunción GÓMEZ PINTOR, *La ‘Visitatio Sepulchri’ de*

escena se utilizaban cruces de orfebrería, pequeños crucifijos o, incluso, obleas, de modo que a través de estos elementos se representaba simbólicamente el descendimiento y el entierro⁴¹¹.

De este modo, esta descripción de la ceremonia establecía las diferentes partes en las que debía dividirse. En primer lugar, en Viernes Santo, la cruz era trasladada en procesión oculta por telas hasta que finalmente era depositada en el presbiterio – frente al altar –, donde se descubría y era adorada y besada por la conragación en el rito de la *Adoratio Crucis*. A continuación, tenía lugar la *Depositio*, de modo que el cuerpo de Cristo era descendido de la cruz, amortajado y depositado en el sepulcro⁴¹². La cruz – o posteriormente la imagen de Cristo – permanecería ahí hasta Domingo de Resurrección, cuando se procedía a la *Elevatio*, de modo que se deshacía la mortaja y Cristo “salía” de la tumba, volviendo la cruz, crucifijo o imagen utilizada, a ocupar su lugar – posiblemente – en el altar mayor de la iglesia o algún altar secundario⁴¹³.

En cualquier caso, aunque las raíces de todas estas puestas en escena pueden ser rastreadas hasta el siglo X, el momento de esplendor de esta representación se enmarca entre los siglos XIII y XVI⁴¹⁴. Será precisamente este marco cronológico en el que comienzan a generalizarse las imágenes escultóricas de Cristo crucificado como parte de la puesta en escena, encuadrándose en el siglo XIV el momento de auge de los crucificados articulados.

Esta escenificación ritual de la muerte, descendimiento y resurrección de Cristo habría sido habitual durante los siglos bajomedievales en todo el Occidente medieval. Sin embargo,

Santiago de Compostela en el marco del drama litúrgico europeo, Memoria de licenciatura (Santiago de Compostela, 1985); Cristina MOURÓN FIGUEROA, “El auto de resurrección de Fisterra: Análisis de una tradición dramática medieval”, *Anuario Brigantino*, 32 (2009), p. 409-410.

⁴¹¹ Se conservan una serie de documentos en los que se trata la *Depositio Crucis* y se hace alusión al uso de cruces y obleas para esta representación. Estas referencias aparecen en documentos procedentes de los monasterios benedictinos de Rheinau (siglo XII), Hirsau (siglo XII) y Praga (siglo XIV). KOPANIA, *Animated Sculptures*, 13. Este uso de las obleas es aludido también en: RUBIN, *Corpus Christi*, p. 100.

⁴¹² Esta parte variaría enormemente dependiendo de si se utiliza una cruz o pequeño crucifijo o una imagen monumental de Cristo equipada de sistemas para poder realmente desenclavar el cuerpo. En el caso específico de la *Regularis Concordia* lo que se establece es que la cruz debía ser colocaba sobre un cojín, representando de modo simbólico el descenso de la cruz y el entierro. En el caso de esculturas de mayor tamaño, en las que el cuerpo se retira de la cruz, estas podían ser depositadas en sepulcros destinados a acoger estas imágenes. Se conservan en Europa – especialmente en Alemania e Inglaterra – sepulcros de madera que eran utilizados de este modo, como es el caso del sepulcro de la iglesia de San Miguel de Cowthorpe (Yorkshire, Inglaterra, siglo XIV), o el del monasterio cisterciense femenino de Wienhausen (Alemania, ca. 1450), este último con un programa pictórico en su interior en el que se desarrolla el ciclo cristológico [Lám. 61]. Véase: Justin E. A. KROESEN, *The Sepulchrum Domini through the Ages. Its Form and Function* (Lovaina, 2000). Para ejemplos de sepulcros en la Península Ibérica: CARRERO SANTAMARÍA, “Crucificados, imaginería y liturgia”, pp. 80-81.

⁴¹³ Powell afirma que durante el tiempo en el que la cruz – crucifijo o cuerpo – se encontraba “sepultada” habría gente haciendo guardia y remite al canon de la Catedral de Constanza de 1552 en el que se hace referencia a esos guardias emborrachándose durante la noche. Amy K. POWELL, *Depositions: Scenes from the Late Medieval Church and the Modern Museum* (Nueva York, 2012), p. 53.

⁴¹⁴ Massip afirma al respecto de este aumento en las dramatizaciones durante los siglos bajomedievales que: «La tendència cap el naturalisme que embarga l'Europa tardomedieval, facilitarà el conreu de formes cerimonials que faran més accessible a la raó i a la intel·lecció de la gent la historia fonamental que la missa evoca: el sacrifici exemplar del Salvador». Francesc MASSIP, “Actes litúrgics i dramàtics de la Setmana Santa”, *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 9 (1996), p. 131.

Kopania afirma que en el caso de la Península Ibérica e Italia la ceremonia de la *Depositio Crucis* aparecería tardíamente, y no habría sido tan popular como en otros territorios⁴¹⁵. Para este autor en los casos del sur de Europa las esculturas articuladas de Cristo crucificado que se conservan habrían sido utilizadas en puestas en escena teatrales más desarrolladas que habrían evolucionado a partir de los *laude*⁴¹⁶.

Este tipo de grandes escenificaciones de la Pasión a las que alude Kopania para el caso de la Península Ibérica derivarían fundamentalmente de la realidad del área catalano-aragonesa, bastante diferente a la que se encuentra en el resto del territorio. En el área catalana se encuentran las referencias más tempranas de toda la península a dramatizaciones de la Pasión, de las cuales la más antigua conservada data de entre finales del siglo XIII y principios del XIV⁴¹⁷. Estas escenificaciones de la Pasión podían contar con el Descendimiento o no, pues, como ponía de manifiesto Romeu i Figueras, estos podían ser consideradas piezas autónomas, que en muchos casos eran realizados de manera independiente. En el caso específico del Descendimiento el vestigio más antiguo conservado sería el fragmento de un Descendimiento de la Catedral de Barcelona, de la primera mitad del siglo XIV⁴¹⁸.

Pero los numerosos textos de este tipo conservados en el área catalana – donde además se trata de grandes puestas en escena, y no de simples ritos teatralizados – no cuentan con paralelos en la zona del noroeste peninsular, donde destaca la escasez – prácticamente ausencia – de fuentes documentales⁴¹⁹. González Montañés referiría en su tesis doctoral a este contraste entre ambos extremos peninsulares, para concluir:

«Resumiendo: en Castilla hubo representaciones de dramas litúrgicos durante la Edad Media, representaciones eso sí importadas por los monjes franceses y pronto orientadas hacia una vertiente popular y en lengua vernácula. En todo caso, estas representaciones castellanas son, en número y en calidad, diferentes a las del área

⁴¹⁵ KOPANIA, *Animated Sculptures*, p. 145. Véase también la nota 394, donde remitíamos ya a la diferenciación que Kopania establecía en su trabajo entre el sur y el norte de Europa.

⁴¹⁶ En lo relativo a la evolución de la escultura afirma – siguiendo a Lunghi – que su uso en este tipo de manifestaciones comenzaría con esculturas fijas – como los Descendimientos – ante las que se entonaban los *laude*, para luego evolucionar a dramatizaciones en las que se utilizaban esculturas articuladas. En cuanto a los grupos escultóricos del Descendimiento, estos fueron habituales entre los siglos XII y XIV en lo que hoy son España, Italia y el sur de Francia. KOPANIA, *Animated Sculptures*, pp. 22, 146. Para los Descendimientos: Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, “Los Descendimientos hispanos”, *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma* (Perugia, 2004), pp. 511-554.

⁴¹⁷ El ámbito catalán sería el área en la que se produce un mayor desarrollo de la producción teatral medieval dentro de la Península Ibérica, contando con abundantes referencias documentales. Francesc MASSIP, “Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana”, *D'Art*, 13 (1987), pp. 253-268; Francesc MASSIP y Lenke KOVÁCS, “A Typology of Catalan Play Manuscripts from the Fourteenth to the Sixteenth Century”, *Les Mystères: Texts, Theatricality and Urban Drama* (Amsterdam-Nueva York, 2012), pp. 271-321.

⁴¹⁸ István FRANK, “Fragment de la Passion catalan conservé à la Cathédrale de Barcelona”, *Miscelánea filológica dedicada a Mons. A. Griera*, I (Barcelona, 1955), pp. 249-256. Para las escenificaciones del Descendimiento en Cataluña véase: Josep ROMEU I FIGUERAS, “Els textos dramàtics sobre el Davallament de la Creu a Catalunya, i el fragment inèdit d'Ulldecona”, *Estudis Romànics*, 11 (1967), p. 6-132.

⁴¹⁹ González Montañés remite a los mayores daños sufridos a lo largo de la historia por los archivos del área castellana y galego-portuguesa. Julio I. GONZÁLEZ MONTAÑÉS, “Drama e iconografía na Idade Media: Aspectos teóricos e algúns casos galegos”, *Anuario Galego de Estudos Teatrais*, 2 (2002), p. 21.

catalana. Castilla carece completamente de grandes *Misterios* cíclicos, su tradición teatral es muy pobre y todos los indicios (*Partidas* etc.) apuntan a que sólo se conocieron los tres ciclos básicos del teatro medieval: Navidad, Epifanía y Resurrección; faltan las referencias a los dramas del ciclo de la Pasión y a los hagiográficos»⁴²⁰.

Es decir, que, siguiendo a González Montañés, en primer lugar, habrían existido puestas en escena teatralizadas en el noroeste peninsular, siendo para este la existencia de crucificados articulados «un testimonio evidente de la existencia de representaciones teatrales, al menos mimadas»⁴²¹. Pero, además, las escenificaciones que habrían existido en el área noroccidental habrían sido más similares al rito de la *Depositio* que a las grandes pasiones catalanas. A este respecto este autor remite a los trabajos de García de la Concha, quien aportó, para el caso palentino, una serie de fuentes documentales de representaciones teatralizadas, entre ellas una escenificación que incluía el rito de la *Depositio*, lo que, en palabras de González Montañés, «autoriza a pensar en la existencia de la ceremonia en la Edad Media castellana»⁴²².

Es decir, que aunque no haya fuentes textuales directas que confirmen la existencia del rito de la *Depositio Crucis* en el territorio gallego, teniendo en cuenta los argumentos expuestos por los autores referidos, consideramos que sería una posibilidad factible. Nos preguntamos así, si las afirmaciones de Kopania – quien asocia a toda la Península Ibérica un tipo de escenificaciones teatrales ajenas a la liturgia y vinculadas fundamentalmente a los laicos – serían una extrapolación, a todo el territorio, de las escenificaciones de la Pasión que existen, por ejemplo, en Cataluña. Quizá, la ausencia de pruebas en otros territorios no deba ser entendida como un indicio de la inexistencia de estas prácticas, que, puede ser demostrada por otras vías, por ejemplo, a través de las esculturas articuladas conservadas, que habrían sido creadas con la finalidad de poder ser utilizadas en estas escenificaciones.

4.1.2. El uso de crucificados.

Las fuentes textuales más antiguas que constatan la utilización de esculturas articuladas del Crucificado en la escenificación del Descendimiento se enmarcan – nuevamente – en el contexto monacal del norte de Europa. La referencia más temprana que se ha conservado – o de la que se tenga conocimiento – en la que se describe el uso de una imagen de este tipo se

⁴²⁰ GONZÁLEZ MONTAÑÉS, *Drama e iconografía*, p. 52 (para el estado de la cuestión al completo: pp. 55-58). Al final de este recorrido por los trabajos que lo precedieron, González Montañés afirma que en muchos casos la historiografía presentó el área castellana como un caso diferente al del resto de Europa partiendo de unos planteamientos nacionalistas que buscaban los motivos diferenciales de la identidad española (pp. 57-58).

⁴²¹ GONZÁLEZ MONTAÑÉS, *Drama e iconografía*, p. 391.

⁴²² GONZÁLEZ MONTAÑÉS, *Drama e iconografía*, p. 55. Cfr. Víctor GARCÍA DE LA CONCHA, “Dramatizaciones litúrgicas pascuales de Aragón y Castilla en la Edad Media”, *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel*, I (Zaragoza, 1977), pp. 153-175.

encuentra en el *Ordinarium Barkingense* del monasterio de monjas benedictinas de Barking (Essex, Reino Unido), que data de ca. 1363-1367 (Ms 169, University College, Oxford)⁴²³.

El texto de Barking sería la primera referencia directa al uso de este tipo de esculturas, sin embargo, Kopania ha aportado una nueva fuente textual más antigua en la que considera se muestra el uso de una escultura articulada del Crucificado durante la escenificación. Se trata de *La Sainte Resurreccion*, un drama religioso escrito en anglo-normando de la que se conservan dos copias: la primera de 1275 (Ms 45103, British Library, Londres), y la otra de ca. 1300 (Ms fr. 902, BnF, París); aunque se considera que este texto habría sido escrito en el siglo XII, posiblemente ca. 1175. En este documento se hace referencia a un crucifijo, entendiendo Kopania que el papel de Cristo habría sido interpretado por una imagen, y no por un actor⁴²⁴.

Este autor hace referencia también a otra fuente, en este caso austríaca y datada en 1160, que define como problemática, pues posiblemente haga referencia a un crucifijo y no a una escultura articulada del Crucificado: el *Breviarium maioris ecclesiae Salisburgensis (potius instructio litúrgica pro functionibus)*. En este texto aparece muy tempranamente referido el uso de una «ymaginem crucifixi» durante las ceremonias de la *Depositio* y la *Elevatio*⁴²⁵. Pero Kopania afirma sobre este documento que:

«However, from the above-quoted record we cannot conclude beyond all doubt that the figure of Christ taken down from the cross was used in Salzburg as early as the second half of the 12th century. Neither can we assume from the context that the participants in the ceremony performed procedures analogous to those in, for example, the *Ordo* of the Benedictines from Prüfening. Researchers analyzing this fragment of the *Breviarium maioris ecclesiae Salisburgensis* are inclined to believe that the term *Imago Crucifixi* may not refer to an animated sculpture of the crucified Christ, but rather a crucifix of cross, perhaps even a figure of Christ in the Tombs»⁴²⁶.

Los siguientes documentos conocidos en los que aparece recogido el uso de una escultura del Crucificado datarían ya del siglo XV. Se trata de un texto que pertenece a la Abadía benedictina de Prüfening (Ratisbona, Alemania, ca. 1489) y del *Processionale* de la Catedral de Florencia (1490). En estos textos se deja constancia de como la imagen del cuerpo de Cristo

⁴²³ Los primeros en referir a este documento para el estudio de los crucificados articulados fueron los Taubert. A partir de entonces se ha hecho referencia a este texto inglés numerosas veces en trabajos posteriores. Gesine TAUBERT y Johannes TAUBERT, "Mittelalterliche Kruzifixe mit Schwenkbaren Armen: Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie", *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 23 (1969), pp. 92-96. Véase también KOPANIA, *Animated Sculptures*, pp. 69-70, 120-121, donde recoge el fragmento del texto en el que se describe como la escultura de Cristo es retirada de la cruz (p. 70), y aporta referencias a diversas transcripciones (p. 121, nota 2).

⁴²⁴ KOPANIA, *Animated Sculptures*, pp. 70-81, 158-160 (recoge fragmentos del texto y aporta referencias para el análisis lingüístico).

⁴²⁵ «...Deinde sepulchro preparato et decentur ornato. sint in promptu tria thuribula cum incenso thure, myrra et thimiamate et quatuor candeles ardentes et pontifex sive presbiter cum aliis sacerdotibus et ministris portent ymaginem crucifixi versus sepulchrum, lugubri voce cantantes hoc responsorium...». KOPANIA, *Animated Sculptures*, pp. 58-60 (para la referencia documental p. 58).

⁴²⁶ KOPANIA, *Animated Sculptures*, p. 59.

era desenclavada de su cruz, se la envolvía en telas y era depositada en el sepulcro, donde permanecía hasta la Resurrección⁴²⁷.

En el caso de Galicia, las primeras pruebas documentales de esta realidad no aparecen hasta el siglo XVI a través de breves referencias, como las conservadas en el relato de un visitador de Muxía (A Coruña) de 1547, y la que aparece en las Constituciones Sinodales de Mondoñedo de 1541⁴²⁸. Además de estas referencias, siguiendo a Mourón Figueroa y González Montañés, el Desenclavo que se sigue escenificando hoy en día en Fisterra tendría sus orígenes en época medieval⁴²⁹. Esta hipótesis resulta especialmente interesante, pues en Fisterra se conserva uno de los crucificados articulados medievales que pueden encontrarse en Galicia.

Pero, aunque en el caso de Galicia no se conserven referencias textuales directas a estas escenificaciones – como sucede en general en la zona noroccidental de la península – no significa necesariamente que no existiesen. La aproximación a estas representaciones teatrales no solo se puede llevar a cabo partiendo de los textos, sino también a partir de fuentes materiales y visuales, de modo que las propias esculturas son las fuentes que nos permiten conocer – o suponer – la existencia de esta realidad⁴³⁰.

De este modo, en el caso de Galicia – como sucede también en otros territorios –, la presencia de crucificados articulados resulta especialmente relevante. Es decir, que a pesar de que no se han conservado textos medievales que confirmen la existencia de estas puestas en escena en los siglos XIV y XV – ya sean estas ceremonias litúrgicas dramatizadas como la *Depositio Crucis* o escenificaciones más desarrolladas –, se conservan imágenes de este tipo que habrían sido creadas específicamente con esta funcionalidad.

4.2. IMÁGENES ARTICULADAS DE CRISTO CRUCIFICADO.

Este tipo de esculturas del Crucificado contaban con mecanismos que permitían el movimiento de diferentes partes del cuerpo, de modo que facilitaban su utilización dentro de

⁴²⁷ YOUNG, *The Drama*, I, p. 157; KOPANIA, *Animated Sculptures*, p. 13.

⁴²⁸ GONZÁLEZ MONTAÑÉS, *Drama e iconografía*, p. 394; GONZÁLEZ MONTAÑÉS, “Drama e iconografía”, p. 34.

⁴²⁹ Mourón Figueroa remite al hecho de que el contenido de la obra fisterrá resulta extremadamente similar a la *Visitatio* compostelana y a la ceremonia descrita en la *Regularis Concordia*. GONZÁLEZ MONTAÑÉS, “Drama e iconografía na Idade Media”, p. 36; MOURÓN FIGUEROA, “El auto de la resurrección de Fisterra”, pp. 407-432 (específico conclusión p. 425). Para una aproximación a la continuidad de las escenificaciones medievales en los siglos posteriores véase: KOPANIA, *Animated Sculptures*, pp. 186-239; Alfonso GARCÍA DE PASO REMÓN, *Arte, liturgia y drama en la representación del descendimiento en España*, Tesis doctoral (Zaragoza, 2016).

⁴³⁰ Un ejemplo de este tipo de reconstrucción a partir de las fuentes visuales sería el ya citado ejemplo del Pórtico de la Gloria y el *Ordo Prophetarum* o el de los Relieves de la Epifanía y la representación de la Adoración de los Reyes. Otro trabajo en el que se parte de las fuentes visuales para reconstruir las puestas en escena medievales es el llevado a cabo por Massip, quien se basó específicamente en representaciones como la Pasión de Hans Memling o la Subida al Calvario de Pieter Brueghel para conocer aspectos específicos de la escenificación. Véase: Francesc MASSIP, “Theater and Iconography in the Middle Ages and the Renaissance. An Interdisciplinary Approach: Analyzing Theater through the Visual Arts”, *Repensar el sombrío medioevo: Nuevas perspectivas para el estudio de la cultura medieval y de la temprana Edad Moderna. Those Dark Ages Revisited* (Kassel, 2014), pp. 65-100.

las escenificaciones de Semana Santa. La articulación mas habitual sería la de los hombros, que permitía que los brazos se plegasen para pasar del Crucificado al yacente. Sin embargo, existen diversos tipos de articulación que podían encontrarse en varias partes del cuerpo.

Han sido propuestas diferentes cronologías para el origen de estas esculturas. Las primeras investigaciones sobre este tipo de piezas, llevadas a cabo por los Taubert en la década de 1960, asociaron su origen a Alemania – desde donde consideran que luego se habrían expandido a otros territorios – y encuadraron el comienzo de su producción a principios del siglo XIV⁴³¹. Para estos autores, la creación de estas piezas respondería al tipo de piedad y misticismo que caracterizó los países del norte de Europa durante los siglos bajomedievales, un planteamiento que fue ampliamente seguido posteriormente por otros investigadores⁴³².

Sería en estudios posteriores cuando comenzó a modificarse esta primera hipótesis, aportándose nuevos datos y nuevas cronologías. Así, otros autores retrasaron la cronología de origen de estas piezas y propusieron variaciones para la demarcación geográfica asociada a su nacimiento. Por su parte Kopania – quien ha elaborado la monografía más actualizada y amplia sobre estas esculturas – remite a piezas que datarían en el siglo XII, retrasando el origen de estas piezas a dicha centuria⁴³³.

En cuando a la delimitación territorial que se había propuesta para su origen, este mismo autor afirma que las hipótesis planteadas por los Taubert deben ser revisadas. A este respecto, llama la atención sobre el hecho de que la mayor parte de piezas que pueden ser datadas antes de mediados del siglo XIV, pertenecen a territorios del sur de Europa, territorios que hasta entonces no habían sido tenidos en cuenta en los estudios de este tipo⁴³⁴. Con la excepción del Crucificado del Kunstindustriemuseet de Oslo, de ca. 1170-1180, que ha sido vinculado con las Islas Británicas⁴³⁵, gran parte de las piezas más tempranas se conservan en la Península Ibérica. De entre ellas cabe destacar el conocido como Cristo de los Gascones de San Justo de Segovia (siglo XII)⁴³⁶, o el Cristo del Museu Grão Vasco de Viseu (finales del XII – principio del XIII)⁴³⁷. Es decir, que en la Península Ibérica pueden encontrarse piezas que serían anteriores

⁴³¹ TAUBERT y TAUBERT, “Mittelalterliche Kruzifixe”, pp. 79-121 (especialmente p. 109).

⁴³² Para una síntesis véase KOPANIA, *Animated Sculptures*, pp. 83-84 (nota 156 para las referencias a otros estudios).

⁴³³ Para un estado de la cuestión sobre las investigaciones de estas piezas: KOPANIA, *Animated Sculptures*.

⁴³⁴ KOPANIA, *Animated Sculptures*, pp. 84-85.

⁴³⁵ Kopania considera esta pieza un punto clave para replantear los orígenes de este tipo de esculturas. KOPANIA, *Animated Sculptures*, pp. 87-88.

⁴³⁶ Esta pieza es todavía románica, pero cuenta con articulaciones en los hombros y los codos. Autores como Martínez Martínez, Carrero Santamaría o Kopania la consideran del siglo XII, sin embargo, tanto Español Bertrán como González Montañés afirmaron que las articulaciones serían un añadido posterior. GONZÁLEZ MONTAÑÉS, “Drama e iconografía”, p. 32; María José MARTÍNEZ MARTÍNEZ, “El Santo Cristo de Burgos. Contribución al estudio de los Crucifijos articulados españoles”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 69-70 (2003-2004), pp. 237-238; ESPAÑOL BERTRÁN, “Los descendimientos”, p. 547; CARRERO SANTAMARÍA, “Crucificados, imagería y liturgia”, p. 85; KOPANIA, *Animated Sculptures*, p. 86.

⁴³⁷ Se trata de una escultura de tamaño natural que muestra articulaciones en diferentes partes del cuerpo: cuello, hombros, codos, muñecas, rodillas, pies y cadera. Siguiendo a Rosas esta pieza podría datarse en el siglo XIII, mientras que Varela Fernandes lleva su cronología a finales del siglo XII y principios del XIII. Ambas autoras vincularon esta pieza con la producción lúnea catalana. Véase: Lúcia Mª Cardoso ROSAS, “Cristo”, *Arte, Poder e*

al ejemplar más antiguo conocido del norte de Europa: el Crucificado de San Lorenzo de Kempten (ca. 1350)⁴³⁸.

El origen de estas piezas puede rastrearse de este modo – por lo menos – hasta el siglo XII, centuria de la que, como acabamos de comprobar, se conservan escasos vestigios. Fue en el siglo XIV cuando aumentó decisivamente su producción y cuando se generaliza el uso de imágenes articuladas en las liturgias dramatizadas de Pascua. A partir de entonces, la popularidad de estas piezas aumentó con el tiempo, pudiendo enmarcarse el momento de mayor desarrollo entorno a 1500⁴³⁹.

Estas esculturas habrían sido bastante habituales durante los siglos bajomedievales, tal y como prueba el elevado número de piezas conservadas. Los Taubert en su trabajo – primer estudio dedicado monográficamente a estas esculturas – catalogaron un total de treinta y cinco Cristos articulados conservados en Europa – a los que se unen otros cinco citados documentalmente –, que se localizan fundamentalmente en Alemania, Suiza, Austria e Italia, datadas todas ellas entre los siglos XIV y XVI⁴⁴⁰. Estos autores ya dejaban constancia de la posibilidad de que existiesen más piezas de este tipo cuya articulación era todavía desconocida, entre otras razones, porque contarían con sistemas para ocultarla⁴⁴¹. Esta hipótesis se confirmaría en investigaciones posteriores. Los propios Taubert llevaron a cabo otros trabajos en los que ampliaron el catálogo de piezas con veintitrés nuevos ejemplares de entre 1300 y 1500. Más recientemente Kopania eleva el catálogo a un total de ciento veintiséis piezas de Cristo con articulaciones, todas ellas de entre los siglos XII y XVI, y localizadas a lo largo de Europa, siendo las zonas con más abundancia – en orden – Italia, Alemania, España y Austria⁴⁴².

En Galicia se conservan cinco esculturas bajomedievales de Cristo crucificado en las que existe algún grado de articulación⁴⁴³. Cuatro de ellas pertenecerían al siglo XIV: el Santo Cristo de la iglesia parroquial de Santa María das Areas de Fisterra, el Santo Cristo de la Catedral de Ourense, el Crucificado de la iglesia de San Pedro Fiz do Hospital de O Incio y el Crucificado conservado en el Museo Diocesano de Tui. Únicamente una de las esculturas data del siglo XV:

Religião nos Tempos Medievais. A identidade de Portugal em Construção (Viseu, 2009), pp. 189-199; Carla VARELA FERNANDES, “PATHOS – The Bodies of Christ on the Cross. Rhetoric of Suffering in Wooden Sculpture Found in Portugal, Twelfth - Fourteenth Centuries. A Few Examples”, *RIHA Journal*, 0078 (2013), s/n, online: [<http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-oct-dec/fernandes-christ>] [última consulta 02/09/2019].

⁴³⁸ KOPANIA, *Animated Sculptures*, p. 86.

⁴³⁹ KOPANIA, *Animated Sculptures*, pp. 90-94. Hay autores que asociaron el origen de estas piezas directamente al siglo XVI, obviando la existencia de imágenes medievales de este tipo. Véase, por ejemplo: Pedro E. MANZANO, “Las imágenes articuladas de Cristo crucificado. Consideraciones sobre los problemas de conservación y restauración que plantean”, *Revista de Museología. Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, 23 (2002), pp. 90-96.

⁴⁴⁰ TAUBERT y TAUBERT, “Mittelalterliche Kruzifixe”, pp. 80-91.

⁴⁴¹ Esta cuestión era puesta de manifiesto también por: FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, p. 327.

⁴⁴² KOPANIA, *Animated Sculptures*.

⁴⁴³ González Montañés remite a seis piezas en su estudio al entender que habría existido otra más en la iglesia de San Miguel de Pexegueiro (Tui), sustituida hoy por una pieza neo-medieval. Al no conservarse la pieza original no remitimos a ella en esta enumeración. GONZÁLEZ MONTAÑÉS, “Drama e iconografía”, p. 33.

el crucificado de la iglesia parroquial de Vilabade, en Castroverde (Lugo), cuya cronología sería posiblemente de hacia finales de dicha centuria⁴⁴⁴.

Es decir, de estas cinco piezas, cuatro de ellas serían del siglo XIV. En lo relativo a las dataciones, consideramos necesario hacer un paréntesis para remitir al caso del Crucificado de O Incio, pues su cronología resulta especialmente problemática [Fig. 6, 25, Lám. 62-63]. Si nos detenemos a analizarlo formalmente, en esta escultura los pies aparecen dispuestos paralelos, clavados por medio de dos clavos, manteniendo así la solución característica de las piezas románicas (tal y como referíamos en el capítulo 2 de este trabajo). Esta no sería la única característica que podría mostrar unas soluciones en cierto sentido “retardatarias”, sino que además el *perizonium* es bastante largo, llegando a la altura de las rodillas por delante y sobrepasándolas por la parte posterior. Presenta asimismo un gran esquematismo en la representación anatómica, que se aleja de las soluciones presentes en las otras piezas del siglo XIV – una cuestión que no tendría por qué significar que fuese una pieza más antigua, pues simplemente podría ser el producto de un escultor cuya pericia técnica fuese menor –. De este modo, en O Incio nos encontramos con una escultura cuyas características corporales muestran una pieza cuyo cuerpo podría ser datado estilísticamente en el siglo XIII; sin embargo, las dinámicas visuales varían en la cabeza.

La cabeza del crucificado de O Incio cae hacia delante y se ladea hacia la derecha. Se trata de una representación de Cristo muerto. A pesar de las características que enumerábamos anteriormente que podrían ser consideradas “retardatarias”, el rostro remite a soluciones propias del siglo XIV. A este respecto, Manso Porto – primera autora en estudiar esta pieza – considera que tanto el rostro como el tratamiento de las extremidades pueden llevar a datar esta escultura en la segunda mitad del siglo XIV; pero dejando constancia también de que el paño de pureza se aproxima más al de los crucificados románicos de San Salvador dos Penedos (Allariz) o al del Cristo de los Desamparados de la Catedral de Ourense⁴⁴⁵.

Esta cronología propuesta por Manso Porto, que situaría la escultura de O Incio ca. 1355, es seguida luego por González Montañés en su trabajo⁴⁴⁶. Por su parte, Kopania remite a esta escultura lucense cuando enumera las piezas más tempranas conservadas en el sur de Europa, afirmando: «The sculpture from San Pedro Félix de Hospital do Incio in Lugo can be dated to the end of the 13th century or the first quarter of the 14th century»⁴⁴⁷.

En lo relativo a la discordancia que presenta la cabeza respecto al resto de la escultura, que había sido puesta de manifiesto ya por Manso Porto⁴⁴⁸, Kopania afirma que: «Manso Porto’s doubts do not seem justified. It is difficult to even liken the Christ’s face to the faces of *crucifixus dolorosus*, sculptures of Christ on the cross which are characteristic of Spain in the

⁴⁴⁴ MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 453.

⁴⁴⁵ MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 449.

⁴⁴⁶ MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 449; GONZÁLEZ MONTAÑÉS, *Drama e iconografía*, p. 394.

⁴⁴⁷ KOPANIA, *Animated Sculptures*, p. 86.

⁴⁴⁸ MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 449.

second and third quarter of the 14th century»⁴⁴⁹. Para él, las características faciales de esta escultura – como las facciones marcadas, las cejas robustas, los labios finos o el perfil almendrado del rostro – responderían a presupuestos estilísticos propios de la escultura románica, justificando la cronología de finales del siglo XIII para esta pieza⁴⁵⁰.

En nuestra opinión, el rostro de esta pieza no se adapta a las características que muestra el resto del cuerpo. Estamos de acuerdo con Kopania en que no puede ser conectado con el tipo específico de Crucificado doloroso, pero consideramos que la cabeza de esta escultura responde a unos planteamientos muy alejados de los que presenta el resto de la pieza. Estas cuestiones nos llevan a plantear la posibilidad de que la pieza fuese intervenida posteriormente para adaptarla a las tendencias visuales del momento. Es decir, que a una escultura posiblemente del siglo XIII se le añadiese una cabeza que transmite sufrimiento, más próxima a las imágenes del siglo XIV. Otra posibilidad, sería que en la producción de la pieza interviniesen diferentes manos que respondiesen a tendencias visuales divergentes.

De hecho, si se analiza la escultura detenidamente, la cabeza de Cristo no se encuentra en eje con el resto del cuerpo, resultando su disposición discordante. La cabeza de esta pieza muestra una junta con el resto del cuerpo que no sería habitual en las esculturas del Crucificado, donde la cabeza y el torso son trabajadas en un mismo bloque. Entendemos que dicha separación podría deberse a diferentes razones: en primer lugar, podría estar relacionada simplemente con la conservación, pues quizá la pieza pudo sufrir daños en algún momento que llevasen al desprendimiento de la cabeza. Sin embargo, no descartamos que, o bien fuesen talladas independientemente desde su concepción, o que la cabeza fuese intervenida posteriormente, resultando de dicha modificación la junta del cuello.

En cualquier caso, en nuestra opinión quizá una cronología de hacia 1300 sería la más adecuada para esta escultura, pues consideramos que la segunda mitad del siglo XIV resulta demasiado avanzada para las soluciones estilísticas que presenta la obra.

En cuanto al Crucificado del Museo Diocesano de Tui, este proviene del convento de Santo Domingo de la misma ciudad y dataría – siguiendo a Manso Porto – de entre 1330-1370⁴⁵¹ [Figs. 9, 26, Lám. 64]. Sus características formales responden a los postulados habituales de las piezas del siglo XIV, encontrando paralelos en otros ejemplares castellanos⁴⁵². En lo relativo

⁴⁴⁹ KOPANIA, *Animated Sculptures*, p. 86, nota 182.

⁴⁵⁰ KOPANIA, *Animated Sculptures*, p. 86, nota 182.

⁴⁵¹ MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, I, p. 357. Para esta datación recurre a una comparación estilística con los tipos establecidos por Ara Gil, remitiendo específicamente al Cristo de Portillo, del segundo tercio del XIV.

⁴⁵² Tipológicamente esta pieza contaría con otro paralelo en el territorio gallego: el Crucificado del Santuario de Santa María de O Cebreiro (Lugo), templo vinculado al Camino de Santiago. Se considera que el Crucificado que se encuentra hoy dispuesto en el altar mayor de esta iglesia sería una copia de una pieza del siglo XIV desaparecida. Las noticias relativas a esta imagen afirmaban que el original se habría enviado al Museo de Escultura de Valladolid; sin embargo, no existe registro de tal ingreso. La pieza de O Cebreiro muestra similitudes con los tipos de crucificados castellanos (por ejemplo, conservados en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid), con los que comparte las soluciones empleadas en los *perizonium* o en la disposición de las piernas. Queda pendiente para investigaciones futuras poder profundizar en el estudio de esta pieza.

a su articulación, Manso Porto simplemente refiere que tiene los brazos articulados, sin profundizar más en ello. Mientras que González Montañés simplemente lo enumera entre las piezas articuladas, sin aportar tampoco más detalles.

El sistema de articulación utilizado en este Crucificado son unas juntas esféricas en los hombros que resultan visualmente discordantes. Esta solución y su resultado final podrían llevar a pensar en una posible intervención posterior sobre una pieza medieval con la finalidad de dotarla de mecanismos para su articulación. Pero, afirmaba Kopania sobre las articulaciones de los hombros que:

«... the necessity of employing such a mechanism resulted in the shoulder areas of animated sculptures of the crucified Christ being rather complex. In examples of higher artistic quality, we can see that their creator had no problem making the shoulder area look natural. In those cases, Christ is represented as a well-built man with a broad chest. Artists of lesser abilities were unable to achieve the same effect, which resulted in their sculptures having clearly unbalanced proportions – the area where the arms are connected to the torso looks unnatural as a consequence»⁴⁵³.

Además de poder considerar el aspecto extraño de la solución de los hombros en este crucificado, también pueden encontrarse paralelos medievales al sistema de articulación del Cristo de Tui. De entre ellos cabe resaltar el caso del crucificado que Donatello llevó a cabo para la Santa Croce de Florencia (1406-1408), aunque claramente en el caso italiano, la talla de estas articulaciones está mucho mejor conseguida – y disimulada – que en el caso gallego.

Como referíamos al iniciar este apartado, la articulación de los brazos sería la más común en las piezas conservadas, seguida, en menor medida, por la articulación de la cabeza⁴⁵⁴. Este tipo de articulaciones simples, localizadas únicamente en los brazos son las que pueden verse en Tui, pero también en Vilabade. Pero mientras que en Tui se utilizan las juntas esféricas, en Vilabade se recurre a otra estrategia diferente de articulación, utilizando elementos metálicos y bisagras de cuero para permitir el movimiento.

En el caso de O Incio, no hemos encontrado en los trabajos de los autores que han tratado esta pieza ninguna referencia al sistema de articulación que utilizaría, sino que simplemente se limitan a enumerarla como articulada. Las referencias a esta característica se repiten sin aportar una descripción clara de dicho mecanismo. En nuestro caso, la visita a la pieza y su observación no nos permitieron esclarecer la existencia de dicha articulación, pues a simple vista no parece que cuente con elementos que permitiesen el movimiento de los brazos. En cualquier caso, la imposibilidad de observar la pieza de cerca, pues – como referíamos en el capítulo 2 – esta se encuentra colgando del arco de ingreso a la capilla mayor de la iglesia, no permite esclarecer las dudas que despierta la supuesta articulación de esta escultura. Esperamos que investigaciones futuras accedan a la pieza para poder comprobar como funcionaría la supuesta

⁴⁵³ KOPANIA, *Animated Sculptures*, pp. 101-102.

⁴⁵⁴ Para los sistemas de articulación y la construcción de estas piezas véase: KOPANIA, *Animated Sculptures*, pp. 98-119.

articulación de esta escultura. En nuestro caso, nos conformamos con plantear la duda sobre la existencia de dichos mecanismos.

En cuanto a los otros dos ejemplares gallegos – el Santo Cristo de Ourense y el Santo Cristo de Fisterra – se alejan de la simplicidad de las esculturas comentadas hasta ahora, mostrando sistemas de articulación en diferentes partes del cuerpo⁴⁵⁵. A pesar de que las articulaciones más habituales fuesen las de los hombros y la cabeza, algunas esculturas articuladas del Crucificado contaron con sistemas de articulación enormemente complejos que permitían el movimiento de numerosas partes del cuerpo, como, por ejemplo: las manos, los dedos, los codos, los hombros, el cuello, las rodillas, los pies, la cadera o incluso la boca, la lengua o los ojos⁴⁵⁶. En algunos casos incluso contaban con un depósito conectado a una sonda que permitía simular el sangrado de la llaga del costado, como es el caso – por referir únicamente a ejemplares próximos a la realidad gallega – del Santo Cristo de la Catedral de Burgos o el Cristo yacente del monasterio de Santa Clara de Palencia⁴⁵⁷.

El Santo Cristo de Ourense ha sido considerado uno de los ejemplos europeos con sistemas de articulación más complejos junto a los de Valvasone, Döbeln, Boxley y Burgos⁴⁵⁸. Precisamente debido a la excepcionalidad de los Santos Cristos de Ourense y Fisterra, dedicaremos una mayor atención a estas dos piezas, que se alejan de los demás crucificados conservados en Galicia, tanto en lo que respecta a la figuración sufriente de Cristo – llamativo dentro del panorama de la imaginería en Galicia –, como a sus mecanismos de articulación y a la utilización de materiales para recubrirlos, diferenciándose de las simples tallas en madera.

4.3. LOS SANTOS CRISTOS DE OURENSE Y FISTERRA.

Estas dos esculturas, enormemente similares, se conservan en dos contextos muy diferentes entre sí. Una cuenta con una capilla específica dentro de la Catedral de San Martiño de Ourense, mientras que la otra se encuentra colocada en el retablo barroco de la capilla del Evangelio de la iglesia parroquial de Santa María das Areas de Fisterra [Figs. 27-28, Láms. 65-70].

El conocimiento documental que tenemos de estas imágenes es escaso, por lo menos en lo relativo a su origen y a su existencia durante los siglos XIV y XV, aumentando las referencias

⁴⁵⁵ A pesar de que estas dos imágenes habrían sido creadas para participar en puestas en escena de Semana Santa actualmente han sido fijadas, de modo que han dejado de moverse para quedar perpetuamente en la posición estática propia de estas esculturas.

⁴⁵⁶ Ejemplos de esculturas con los ojos y la boca móviles son el crucifijo de la colección Pirraud de París; la “Golden Rogue” del Musée de Cluny; la conocida como “Rood of Grace”, de la abadía cisterciense de Boxley, en Kent (Inglaterra), todas piezas del siglo XV. Véase: Kamil KOPANIA, “The Idolle that stode there in myne opynyon a very monstrous sight’. On a number of late-medieval animated figures of Crucified Christ”, *Material of Sculpture. Between Technique and Semantics* (Breslavia, 2009), p. 142-146.

⁴⁵⁷ Los depósitos y conductos de las esculturas de Burgos y Palencia fueron descubiertos tras sus respectivas restauraciones.

⁴⁵⁸ Véase: KOPANIA, “The Idolle”, p. 147; KOPANIA, *Animated Sculptures*, p. 27.

a partir de 1500. Esta cuestión lleva a que nuestro conocimiento del origen de estas imágenes sea fundamentalmente hipotético, llegando a basarse en muchos casos más en tradiciones que en datos empíricos.

De las dos esculturas, es el Santo Cristo de Ourense el que cuenta con una mayor bibliografía, tanto por tratarse de una de las imágenes del crucificado más excepcionales de las conservadas en toda la Península Ibérica, como por encontrarse en una sede catedralicia, un espacio en el que su promoción tendría más alcance. De hecho, actualmente – como hemos ya referido – se encuentra en una capilla, que recuerda a un gran relicario arquitectónico, que fue construida *ex professo* para acoger esta imagen (1572)⁴⁵⁹ [Lám. 66]. Sin embargo, su localización original habría sido el altar de la Santa Cruz, en el brazo norte del transepto, donde lo vio todavía Ambrosio de Morales en su *Viage* (1572)⁴⁶⁰.

Fue esta localización anterior, en lo que fuera el altar de la Santa Cruz, lo que ha llevado a los investigadores a plantear las hipótesis sobre sus orígenes. Así, siguiendo a los autores que han tratado esta pieza, esta habría sido traída a la catedral ourensana por el obispo de la sede entre 1333 y 1343: Vasco Pérez Mariño⁴⁶¹. Esta hipótesis parte del testamento de este obispo (1342), en el que especifica que quiere ser enterrado en el sepulcro que mandó hacer en el brazo norte del transepto, junto al altar de la Santa Cruz: «Mandamus sepeliri corpus nostrum in ecclesia Sancti Martini in sepultura quam constui fecimus prope altare Sancte Crucis verssus portam de vico Operis»⁴⁶² [Lám. 124].

De este modo, la historiografía ha vinculado la escultura del Santo Cristo con este prelado, aunque en el documento refiere siempre al altar de Santa Cruz y no a la escultura o al Crucifijo⁴⁶³. Pero esta vinculación entre el obispo ourensano y el Santo Cristo no es una creación contemporánea, sino que partía ya de las referencias que se hicieron a esta imagen en

⁴⁵⁹ Para la capilla véase: FERRO COUSELO y LORENZO FERNÁNDEZ, “La capilla y santuario”, pp. 39-57, 73-79; Dolores VILA JATO (coord.), *A capela do Santo Cristo de Ourense, Catedral de Ourense* (Santiago de Compostela, 1996), pp. 36-85.

⁴⁶⁰ Lo vería ya en su nueva localización, poco después de su desplazamiento en 1573, el *Pelegrino Curioso* (ca. 1580): «Está la imagen en una capilla sumptuosa, que ahora nuevamente le han hecho». FLÓREZ (ed.), *Viage de Ambrosio de Morales*, p. 150; Bartolomé VILLALBA Y ESTAÑA y Pascual de GAYANGOS (eds.), *El Pelegrino curioso y grandezas de España*, I (Madrid, 1886), p. 421 [consultado online a través de su digitalización en *archive.org*: <https://archive.org/details/elpelegrinocuri00estagoog/page/n403>] [última consulta 12/08/2019].

⁴⁶¹ FERRO COUSELO y LORENZO FERNÁNDEZ, “La capilla y santuario”, p. 11; MANSO PORTO, “La escultura funeraria”, p. 396; Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, “O Santo Cristo de Ourense. A historia, o culto e a dádiva”, *A Capela do Santo Cristo de Ourense, Catedral de Ourense* (Santiago de Compostela, 1996), p. 13-14; Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, *El Santo Cristo de Ourense y su capilla* (Ourense, 2011), p. 7.

⁴⁶² Documento ACOu, *Escrituras* I, 12, tomado de: Manuel CASTRO y Manuel MARTÍNEZ SUEIRO (trans.), *Colección de Documentos del Archivo de la Catedral de Orense*, I (Ourense, 1923), pp. 288-295. Transcripción consultada online a través de GMH:

[http://gmh.consellodacultura.org/nc/buscador/resultados/lib/13/buscar/Vasco%2BP%25E9rez%2BMari%25F1o/dende/Dende%2BAAAA/ata/Ata%2BAAAA/infodoc/13%7C260/op/1/?tx_ddbuscadorxeral_pi1%5BfiltroBusca%5D=] [última consulta 15/08/2019].

⁴⁶³ Sánchez Arteaga remite a un listado de altares de la catedral que constan en un acta de visita de 1539 realizada por Antonio Ramírez de Haro, por aquel entonces obispo de Ourense. Entre ellos aparece la del “Santo Cristo”. SÁNCHEZ ARTEAGA, *Apuntes histórico-artísticos*, p. 108.

los textos de los siglos XVI y XVII. Por ejemplo, Ambrosio de Morales afirma: «Allí cerca [del altar del transepto donde estaba el Santo Cristo] está un arco con el vulto del Obispo D. Vasco que trujo este Santo Crucifijo. No tiene Epitafio, mas por memorias de la Iglesia se entiende como ha ya mas de doscientos años»⁴⁶⁴. Una referencia similar, y próxima cronológicamente, se encuentra en el *Nobiliario del Reyno de Galicia* de Baltasar Porreño (ca. 1570), donde se afirma que «es certisimo haberle traído a esta Yglesia el Obispo de ella Don Vasco Mariño, que está sepultado junto a la Capilla del Santo Crucifijo, y al lado derecho de la puerta principal que mira al Norte»⁴⁶⁵. Posteriormente, se hace eco también de esta vinculación Enrique Flórez, quien afirma en su *España Sagrada* (1754) que:

«Distinguióse este Prelado en virtud, y en particular devoción de la milagrosa Imagen de Christo Crucificado, famosa con el nombre de *Santo Christo de Orense*, à que concurre (...) la devoción no solo de Galicia, y Reynos confinantes, sino innumerables peregrinos de todas las Naciones, los cuales antes, ó después de visitar al Apostol, concurren à venerar esta soberana Imagen (...) Hallabase antes la devotísima Imagen en *Finisterre*: y como era propia del Prelado aquella villa, quiso ennoblecer su Cathedral con esta Joya, y darla mayor culto, por lo que la trajo à su Cathedral: y asi confiesa el Señor Muñoz que à su piedad y devocion insigne debe la Iglesia de Orense el inestimable tesoro de esta milagrosísima Imagen. En las Memorias individuales que me remitió aquel Ilustrisimo Cabildo por mano del Canonino Cardenal D. Francisco Xavier *Alvarez de Guntin*, consta con expresion, que este Señor Obispo *trajo la devotísima Imagen del Santo Christo, de su Villa de Finisterre* (...) El devoto Prelado no sufrió apartarse aun despues de muerto de su adorada Imagen, y mandó le enterrasen junto al Altar del Christo, como se hizo. Pero trasladada la Santa Imagen à la Capilla magnifica, donde hoy se venera, vino à quedar el sepulcro enfrente del Santo Crucifijo, donde ahora el Altar de Santiago»⁴⁶⁶.

Además de estas referencias, González García remite a otro texto conservado en el Archivo de la Catedral en el que el obispo es vinculado a esta escultura. Sería en el prólogo de un manuscrito titulado *Libro Indice de los Documentos y Rentas de la Capilla del Santiso Cristo*, en el que se recoge:

«La ymagen del Santíssimo Christo que se venera en esta santa Yglesia, la trajo a ella el Obispo Don Vasco Pérez Mariño, según tradición bien fundada; pues dicho señor Obispo, tiene su sepulcro en donde antes estaba colocada la santa Ymagen, que era en el Altar que oy es de Santiago; el que se cerraba con pedestal de piedra y Rejas de hierro, desde la puerta que dicen del santo Christo, hasta comprender dentro, dicho sepulcro del Señor Mariño; al pie del qual había dos sepulturas de dos sobrinos suyos que fueron dignidades en esta catedral»⁴⁶⁷.

⁴⁶⁴ FLÓREZ (ed.), *Viage de Ambrosio de Morales*, p. 150.

⁴⁶⁵ Baltasar PORREÑO, *Nobiliario del Reyno de Galicia* (A Coruña, 1997 [ca. 1570]), p. 146.

⁴⁶⁶ Enrique FLÓREZ, *España Sagrada. Theatro geographico-historico de la iglesia de España*, XVII (Madrid, 1789 [1754]), pp. 120-121 [consultado a través de su digitalización en *archive.org* : <https://archive.org/details/espaasagradatheal7flre/page/120>] [última consulta 03/08/2019].

⁴⁶⁷ Tomado de: GONZÁLEZ GARCÍA, “O Santo Cristo de Ourense”, p. 14.

Fue fundamentalmente a través de esta vinculación con el obispo como se estableció una cronología para la pieza⁴⁶⁸, datándola así en el primer tercio del siglo XIV⁴⁶⁹. A este respecto afirmaba González García que «daquela, Cristo e mais bispo están unidos, e non xa pola fácil lenda, senón pola historia que fai coincidir, sen ningunha clase de dúbidas, a cronoloxía da imaxe cos anos, documentalmente probados, do pontificado en Ourense de don Vasco Pérez Mariño»⁴⁷⁰. Sobre este marco cronológico afirmaba Sánchez Ameijeiras que se ajustaría a la estrecha relación que estas piezas presentan con el “prototipo burgalés”⁴⁷¹, escultura que contaba ya en 1399 con una gran devoción reconocida documentalmente⁴⁷². Para el caso del Santo Cristo de Fisterra, fue a través de la datación del ejemplar ourensano como se estableció también su cronología debido al gran parecido entre ambos⁴⁷³.

Se desconoce quien habría sido el autor o en que momento se habrían llevado a cabo estas piezas. En cuanto a la llegada a Ourense de la escultura del Santo Cristo se han apuntado diferentes hipótesis, partiendo del hecho de que en Ourense y Fisterra – ambas vinculadas a Vasco Pérez Mariño – se conserven dos imágenes tan similares, y que a la vez suponen una excepcionalidad en el territorio gallego. Como veíamos, ya Flórez remitía a la idea de que este obispo había traído la imagen desde Fisterra: «Hallabase antes la devotísima Imagen en *Finisterre*: y como era propia del Prelado aquella villa, quiso ennoblecer su Cathedral con esta Joya, y darla mayor culto, por lo que la trajo à su Cathedral»⁴⁷⁴. Diferentes autores han seguido este planteamiento, como Ferro Couselo y Lorenzo Fernández, Chamoso Lamas, González García o Manso Porto⁴⁷⁵. De este modo se estableció un origen para esta pieza vinculado a la villa de Fisterra, de donde se ha creído sería posteriormente desplazada a Ourense por el obispo.

González García planteaba posteriormente otra posibilidad sobre los orígenes de la pieza ourensana cuando afirmaba: «suponemos razoablemente que debeu ser contra o ano 1333 e atrevémonos a pensar nalgún hábil artesán que intentou reproduci-la talla de Fisterra, ou

⁴⁶⁸ Ya fueran descartadas por Ferro Couselo y Lorenzo Fernández hipótesis consideradas erróneas. Primero, la planteada por Domínguez Fontela, quien consideraba que el Cristo que habría traído Vasco Pérez Mariño a la catedral habría sido el de los Desamparados, el cual existía en este templo con mucha anterioridad a la llegada de este prelado. Rechazan también el planteamiento de Murguía, que consideraba el Santo Cristo muy posterior al siglo XIV. FERRO COUSELO y LORENZO FERNÁNDEZ, “La capilla y santuario”, p. 15.

⁴⁶⁹ GONZÁLEZ GARCÍA, “O Santo Cristo de Ourense”, p. 15; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Espiritualidad mendicante”, p. 345; GONZÁLEZ GARCÍA, *El Santo Cristo de Ourense*, p. 9.

⁴⁷⁰ GONZÁLEZ GARCÍA, “O Santo Cristo de Ourense”, p. 13.

⁴⁷¹ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Espiritualidad mendicante”, p. 345. El uso de la palabra “prototipo” en este contexto conllevaría que el ejemplar de Burgos habría sido elaborado con anterioridad a los Crucificados gallegos. Sin embargo, Martínez Martínez considera que los gallegos serían anteriores: «Desde el punto de vista estilístico representa una fase más evolucionada que los ejemplares de Orense y Finisterre». MARTÍNEZ MARTÍNEZ, “El Santo Cristo de Burgos”, p. 243.

⁴⁷² MARTÍNEZ MARTÍNEZ, “El Santo Cristo de Burgos”, p. 243.

⁴⁷³ Begonia FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, “Nuevas imágenes, nuevas devociones al final de la Edad Media en la ‘Costa da Morte’”, *I Simposio de Historia da Costa da Morte: Mil cen anos das terras de Nemancos, Soneira e Bergantiños* (Cee, 2000), p. 152.

⁴⁷⁴ FLÓREZ, *España Sagrada*, XVII, p. 121.

⁴⁷⁵ CHAMOSO LAMAS, *Escultura funeraria*, p. 23; FERRO COUSELO y LORENZO FERNÁNDEZ, “La capilla y santuario”, p. 11; MANSO PORTO, “La escultura funeraria”, p. 396; GONZÁLEZ GARCÍA, “Catedral de Ourense”, p. 199; GONZÁLEZ GARCÍA, *El Santo Cristo de Ourense*, p. 8.

procurando inspiracións nos vivos retratos da Paixón que se facían nos tratados espirituais do momento»⁴⁷⁶.

En lo relativo a la articulación de estas piezas, ya Ambrosio de Morales remitía a dichos mecanismos, afirmando que los brazos eran articulados por medio de “goznes”, como sucedía también con el Santo Cristo de Burgos⁴⁷⁷. Posteriormente, en la mayor parte de los estudios históricos en los que se han incluido estas imágenes, generalmente solo se hace referencia a que se trata de piezas articuladas o se alude únicamente a la articulación de los brazos, sin profundizar más en cuáles serían realmente los mecanismos con los que cuentan. Sin embargo, pueden encontrarse en otros estudios alusiones a otras articulaciones más allá de los brazos; por ejemplo, Ferro Couselo y Lorenzo Fernández remiten a la articulación de los dedos en el Santo Cristo de Ourense al afirmar que: «al oprimir los dedos se nota en su interior una armadura que semeja exactamente las falanges». Estos autores son también los primeros en referirse a la articulación de la cadera, afirmando: «Las piernas no forman un todo en el cuerpo, sino que están realmente colgadas de él»⁴⁷⁸. Es decir, que siguiendo estas referencias, podría saberse que esta escultura tiene articulados los brazos, las manos y las piernas.

Además de este tipo de descripciones, pueden conocerse aspectos técnicos de su construcción a través de los informes resultado de las restauraciones de estas esculturas. Siguiendo a Fernández Santiago, parte del equipo de restauración que se encargó de las obras del Santo Cristo de Fisterra, podemos conocer información técnica que parte de los estudios radiográficos y de las analíticas realizadas a muestras tomadas de la pieza:

«La imagen se caracteriza por contar con una estructura interna de piezas de madera unidas entre sí por elementos metálicos. (...) Las radiografías mostraron que, en origen, se articulaban los tobillos, las rodillas, las caderas, el cuello, los hombros, los codos y las muñecas, zonas frágiles donde el más ligero movimiento aún crea tensiones y daños. También reveló la presencia de numerosísimos clavos distribuidos por toda la superficie, especialmente a lo largo de las piernas y la cabeza, testimonio de las muchas reparaciones sufridas. (...) El efecto es todavía hoy sobrecogedor, debiendo conmover intensamente al fiel presenciar el descendimiento de la imagen que, al ser desenclavada, bajaba los brazos, doblando los codos y las muñecas, flexionaba las rodillas y plegaba ligeramente el torso sobre las piernas al ceder la unión de las caderas, mientras la cabeza se movía levemente»⁴⁷⁹.

Es decir, que los sistemas de articulación de estas esculturas gallegas son enormemente complejos, lo que habría requerido su fabricación a manos de algún artesano con grandes conocimientos técnicos. Ambas esculturas gallegas presentan un enorme parecido con la

⁴⁷⁶ GONZÁLEZ GARCÍA, “O Santo Cristo de Ourense”, p. 15.

⁴⁷⁷ FLÓREZ (ed.), *Viage de Ambrosio de Morales*, p. 150.

⁴⁷⁸ FERRO COUSELO y LORENZO FERNÁNDEZ, “La capilla y santuario”, p. 17.

⁴⁷⁹ Ángeles FERNÁNDEZ SANTIAGO, “Intervención de conservación y restauración”, *Camino de Santiago. Revista peregrina*, 13 (2010), p. 28.

imagen de Burgos a diversos niveles⁴⁸⁰. Uno de los aspectos que comparten es la complejidad de sus sistemas de articulación. La pieza burgalesa cuenta con articulaciones en las manos, codos, hombros, cuello, rodillas y pies⁴⁸¹.

Además de la novedad que supondría en el contexto gallego la existencia de unas piezas con unos sistemas de articulación tan complejos, estas dos esculturas incluyen otras novedades en su configuración, como son el uso de nuevos materiales en el cuerpo y la introducción de postizos, que dotan a la imagen de un mayor naturalismo. Nuevamente, estas características de los crucificados gallegos están presentes también en los Cristos de Burgos y Palencia, con los que forman un grupo bastante homogéneo [Lám. 71].

4.3.1. Nuevos materiales.

Los Santos Cristos de Ourense y Fisterra – como sucede también en los casos de Burgos y Palencia –, además de contar con sistemas de articulación enormemente complejos incluyen también soluciones para ocultarlos. Diversas esculturas articuladas del Crucificado contaron con materiales que fueron utilizados como forro para cubrir los mecanismos y, de este modo, ocultarlos a la vista. Para ello se utilizaron recubrimientos de diversos materiales, fundamentalmente pergamino, lino o incluso piel de animal⁴⁸², que servían para dotar estas imágenes de mayor realismo, al ocultar las “antinaturales” juntas que permitían sus movimientos.

En el caso de los crucificados gallegos, sobre una estructura de madera se dispondría una capa de lino que luego es policromado⁴⁸³. En el trabajo de Ferro Couselo y Lorenzo Fernández se describe este aspecto de la pieza del siguiente modo:

⁴⁸⁰ Esta conexión con la pieza burgalesa aparece ya en las primeras descripciones llevadas a cabo sobre la pieza, por ejemplo, en Ambrosio de Morales.

⁴⁸¹ Así aparece señalado en el informe de restauración de esta pieza, recogido por MARTÍNEZ MARTÍNEZ, “El Santo Cristo de Burgos”, p. 219.

⁴⁸² En el Santo Cristo de Burgos se utiliza piel de ternero. A este respecto recoge Martínez Martínez: «Algunas partes como manos y pies están totalmente realizadas en piel según se ha visto anteriormente. La piel se adhiere a la madera con cola y tachuelas, para que no se cuartee se le ha aplicado una pintura al óleo, mediante veladuras, incrementando la elasticidad de la misma». Esta autora aporta también fragmentos del informe de restauración: «una mano de cola de retazos de piel y, seguidamente, unas primeras capas de aparejo de yeso grueso semihidratado, con determinada proporción de la misma cola. Secas estas capas de yeso, se distribuyen por todo el cuerpo unos pequeños “montecillos” hechos con yeso y cola. Sobre estos se adhieren con cola de retazos piezas ovaladas de badana, desgarradas en su parte central para conformar heridas abiertas. Un aparejo final, confeccionado con yeso mate y cola, se ha conformado un chorreo en relieve que va a semejar la sangre saliendo de las llagas y heridas abiertas. Para cerrar el poro del aparejo se aplicó una delgada mano de cola animal». MARTÍNEZ MARTÍNEZ, “El Santo Cristo de Burgos”, pp. 219, 240.

⁴⁸³ MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, pp. 451-452; SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Espiritualidad mendicante”, p. 345; FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, “Nuevas imágenes, nuevas devociones”, p. 148; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, “El Santo Cristo de Burgos”, p. 237.

«Un detenido estudio de la imagen nos hace ver que se halla constituida de diversos materiales. El tronco presenta una dureza semejante a la de la madera, aunque parece recubierta con una corteza que semeja cuero, si bien es fácil comprobar se trata de un fuerte tejido de lino con una espesa capa de pintura y adherido a una pasta que recubre el tronco, el cual parece ser de madera. La llaga del costado es profunda y puede verse en su interior un relleno de una materia fibrosa como cáñamo o esparto. ... En el pecho se abren extensas llagas modeladas en la pasta que recubre y por todo el tronco se hallan pintados numerosos verdugones»⁴⁸⁴.

Generalmente la mayor parte los estudios realizados hasta el momento han remitido únicamente al lino como material utilizado en estas esculturas; sin embargo, las intervenciones de restauración han permitido ampliar nuestro conocimiento sobre estas soluciones. Así, en el caso de Fisterra, durante su restauración se pudo comprobar que a lo largo de los siglos se fueron añadiendo diferentes capas de tela para cubrir las juntas⁴⁸⁵, y que, aunque en la mayor parte de la superficie de la escultura el material empleado es tela, también cuenta con piel en algunas partes, fundamentalmente en las uniones.

«A la tradicional badana que cubre las uniones en caso de imágenes articuladas, se añade en este caso el uso de tela que recubre amplias zonas de la superficie. Dicha tela una vez estucada y policromada confiere a la obra gran naturalidad (...) Por fin, el análisis de las muestras confirmó la existencia de varias capas de policromía pertenecientes a diferentes épocas. Las articulaciones y la solución de revestir con tejido las amplias zonas humanizó “la piel” de la imagen que cede ligeramente al tacto, simulando la morbidez de un cuerpo real»⁴⁸⁶.

Este tipo de recubrimientos llevaron a que se considerase que estas esculturas se encontraban cubiertas de piel humana, recogido en el caso del Santo Cristo de Burgos. En el siglo XIX Théophile Gautier, en su *Viaje por España* (1840), afirma: «... no es de piedra, ni de madera pintada; es una piel humana (así dicen, por lo menos), rellena con mucho arte y cuidado»⁴⁸⁷. En la misma línea se encuentran las afirmaciones que hace Urquijo en una publicación de 1881: «un cadáver milagrosamente conservado con un hálito de vida por espacio de varios siglos». A raíz de esta descripción se despertó la problemática sobre el verdadero material de la pieza, siendo analizado por Cantón Salazar, quien determinó que se trataba de «madera revestida de piel curtida»⁴⁸⁸.

⁴⁸⁴ FERRO COUSELO y LORENZO FERNÁNDEZ, “La capilla y santuario”, p. 16.

⁴⁸⁵ Debe tenerse en cuenta que estas piezas sufrieron alteraciones formales en los siglos posteriores. Por ejemplo, en el caso de Fisterra cuenta con varias capas de policromía que fueron aplicadas sobre la original y que han variado su aspecto original. En el caso de Ourense, se han llevado a cabo diversas intervenciones desde el siglo XVI. Para las referencias de Ourense véase: FERRO COUSELO y LORENZO FERNÁNDEZ, “La capilla y santuario”, pp. 17-18. Para el caso de Fisterra: FERNÁNDEZ SANTIAGO, “Intervención”, pp. 28-30.

⁴⁸⁶ FERNÁNDEZ SANTIAGO, “Intervención”, p. 28.

⁴⁸⁷ Théophile GAUTIER, *Viaje por España* (Madrid, 1944 [1843]), p. 47. El crucificado de la iglesia parroquial de Fara Sabina en el Lacio se supone también cubierto de piel humana. BACCI, “Imágenes sagradas, injertos orgánicos”, p. 100.

⁴⁸⁸ Tomado de: MARTÍNEZ MARTÍNEZ, “El Santo Cristo de Burgos”, p. 216.

Otro aspecto característico vinculado a la materialidad de las piezas es el hecho de que estos ejemplos gallegos – característica que nuevamente comparten con Burgos y Palencia – cuentan con un relleno de lana debajo del recubrimiento de lino⁴⁸⁹. De este modo estas esculturas resultarían blandas al tacto. En el caso de Ourense, afirmaban Ferro Couselo y Lorenzo Fernández que: «la parte superior es blanda y da la sensación de un relleno recubierto de tela y pintura»⁴⁹⁰. Sobre el de Fistera afirma Fernández Santiago, partiendo de la restauración, que: «la solución de revestir con tejido amplias zonas humanizó “la piel” de la imagen que cede ligeramente al tacto, simulando la morbidez de un cuerpo real»⁴⁹¹.

Además de las referencias en los estudios histórico-artísticos sobre estas piezas, podemos encontrar alusiones a la recepción de esta experiencia táctil en autores que escribieron entre los siglos XVI y XVIII. Para los casos gallegos contamos con la descripción de Porreño, quien afirma sobre esta cuestión: «Está tan tratable, blando y suave como si fuera cuerpo humano y vivo, porque tocándole con el dedo en muchas partes se hunde la parte tocada, y quitando el dedo se vuelve a su primer ser y proporción»⁴⁹². Se encuentran referencias similares sobre el ejemplar de Burgos, que nos ayudan a hacernos una idea de la recepción de esta característica. Así, en los *Milagros del Santo Crucifijo* (1554) se dice: «los brazos y las piernas, y los dedos se andan como un cuerpo orgánico». Y también sobre el caso burgalés, pero en una cronología posterior, afirmaba Pedro de Loviano (1740): «Es tan admirable su arquitectura y su contextura tan rara que todo es naturalmente tratable y flexible, de suerte que cede fácilmente en cualquier parte que le apliquen el dedo, como si fuera carne»⁴⁹³.

Este uso de materiales blandos al tacto, además de tener una clara función dentro de la puesta en escena del rito pascual – pues durante la escenificación la escultura sería manipulada –, también tendría un papel activo a nivel teológico (o conceptual)⁴⁹⁴. En este sentido, estas estrategias dotarían al cuerpo de estas esculturas de una mayor fisicalidad, intentando reproducirse en estas imágenes la sensación de carnosidad al tacto. Esto resulta especialmente relevante si se tiene en cuenta el contexto en el que se están produciendo estas piezas: un momento en el que se da un giro en la consideración de Cristo, centrándose la espiritualidad y la devoción, fundamentalmente, en su humanidad. Es decir, que podemos entender estos materiales como parte – o como creadores – de un discurso teológico en torno a esta idea. El hecho de tratarse de una imagen blanda remite a un cuerpo humano/orgánico, lo cual en última instancia se pone en relación directa con la consideración humana de Cristo y su preeminencia y promoción en este momento histórico.

⁴⁸⁹ En el caso de Burgos, Martínez Martínez afirmaba que se trataba de “lana picada”, remitiendo al informe de restauración, donde se confirma que se rellenó «el interior de la articulación con fibras de lana para dotarlas de la precisa turgencia sin impedir su movimiento». MARTÍNEZ MARTÍNEZ, “El Santo Cristo de Burgos”, p. 240.

⁴⁹⁰ FERRO COUSELO y LORENZO FERNÁNDEZ, “La capilla y santuario”, p. 17.

⁴⁹¹ FERNÁNDEZ SANTIAGO, “Intervención”, p. 28.

⁴⁹² PORREÑO, *Nobiliario*, p. 146.

⁴⁹³ Referencias de Burgos tomadas de: MARTÍNEZ MARTÍNEZ, “El Santo Cristo de Burgos”, p. 215

⁴⁹⁴ Debe tenerse en cuenta que los aspectos formales de las piezas podrían tener también una finalidad como transmisoras de una idea y de un sentimiento en relación con la recepción por parte del fiel.

Este factor de los Santos Cristos de Ourense y Fisterra resulta especialmente interesante, no solo porque sean las únicas esculturas de este tipo en Galicia, sino porque son de las pocas que se conservan en Europa con esta solución. Se trata de piezas que son pensadas para ser percibidas también a través del tacto y no únicamente de forma visual. Este aspecto refleja, por un lado, la dimensión sensorial del ritual en el que estas piezas eran utilizadas, donde serían tocadas por los encargados de llevar a cabo el desenclavo. Pero, además, confirma la existencia de imágenes medievales que no eran creadas únicamente para ser vistas, sino también tocadas⁴⁹⁵. En este caso, se trata de imágenes que pueden ser consideradas “multisensoriales”, pues puede ser percibidas a través de la vista, pero también a través del tacto⁴⁹⁶. Son imágenes que traspasan lo puramente visual, y que pueden ser percibidas – al menos durante un breve periodo de tiempo, y por un grupo muy reducido de gente – a través de otros sentidos más allá de la vista.

Finalmente, estas dos esculturas gallegas cuentan con otra novedad a nivel material, y es que para aumentar el efecto naturalista de las piezas se recurre al uso de postizos, como pelo natural o asta para las uñas – nuevamente, una característica que comparten con Burgos y Palencia –⁴⁹⁷. A este aspecto remitía Porreño en el XVI sobre el Cristo de Ourense, afirmando: «y se suena tiene su cabellera de cabellos naturales de hombre, y las uñas también de hombre»⁴⁹⁸. Otros autores incidieron también en esta cuestión, entre ellos Manso Porto – que afirma tienen pelo y dientes postizos⁴⁹⁹ – o Ferro Couselo y Lorenzo Fernández, que desarrollan más la descripción: «La barba, el bigote y el pelo, son postizos; los dos primeros se hallan pegados con una tirilla de lienzo en forma mal amañada. Tal vez sea esto intencionado para conseguir un mayor efecto de desolación en el rostro muerto»⁵⁰⁰. Sobre el de Fisterra se afirma en el artículo sobre su restauración que: «al retirar la vieja peluca y durante la eliminación de los repintes en la zona del mentón y del cuero cabelludo se localizaron varios cabellos más antiguos. Su color y tono, cabellos claros ligeramente rojizos, explican la tradicional denominación de la imagen, “o Cristo da Barba Dourada”»⁵⁰¹.

⁴⁹⁵ Este aspecto puede ponerse en relación con las teorías de Bynum, quien puso de manifiesto como ciertos objetos eran creados para ser tocados más que vistos, chocando con la postura habitual de la historiografía sobre la cultura bajomedieval, que daba una preeminencia absoluta a la visualidad. Esta autora defiende que la materialidad de los objetos/artefactos fue un factor determinante en su papel dentro de la liturgia y de la devoción, y que la materia en sí misma también influyó en la percepción de las imágenes. BYNUM, *Christian Materiality*, pp. 37-123.

⁴⁹⁶ Acaba de ser publicado por Routledge un trabajo sobre esta cuestión: Heather HUNTER-CRAWLEY y Erica O'BRIEN (eds.), *The Multi-Sensory Image from Antiquity to the Renaissance* (Londres-Nueva York, 2019). No hemos tenido todavía la posibilidad de consultar esta obra.

⁴⁹⁷ Martínez Martínez afirma que el uso de postizos solo se encuentra, aparte de en las imágenes peninsulares, en otras tres esculturas europeas: Döbeln (Sajonia), Schöndach y Seitenstetten (ambos en Austria), todas ellas de finales del siglo XV y principios del XVI. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, “El Santo Cristo de Burgos”, p. 238.

⁴⁹⁸ PORREÑO, *Nobiliario*, p. 146.

⁴⁹⁹ MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 451.

⁵⁰⁰ FERRO COUSELO y LORENZO FERNÁNDEZ, “La capilla y santuario”, p. 17.

⁵⁰¹ FERNÁNDEZ SANTIAGO, “Intervención”, pp. 29-30. Cabe remitir a la gran devoción que recibía el Santo Cristo de Fisterra, ese *Cristo da barba dourada*, especialmente entre los marineros.

En Galicia se conservan otros dos crucificados medievales que cuentan con cabellos postizos: el Crucificado de San Francisco de Viveiro (segunda mitad del siglo XIV)⁵⁰², y el Crucificado de la capilla absidal de la Epístola de Santo Domingo de Tui [Fig. 30, Lám. 33]. En cuanto a la cronología del caso tudense, Manso Porto databa esta pieza a mediados del siglo XIV; sin embargo, basándonos en sus características formales, consideramos que la cronología debería ser adelantada una centuria, pareciéndonos más ajustada su datación en la segunda mitad del siglo XV⁵⁰³.

Además de estas otras dos piezas, posiblemente el Crucificado de Santa María do Camiño de Muros contase originalmente con una peluca de la que carece en la actualidad [Figs. 8, 29]. Esta cuestión fue puesta de manifiesto ya por Manso Porto, para quien la falta de cabello tallado en esta escultura sería indicativa de la utilización de postizos de cabello natural en el pasado⁵⁰⁴. Su aspecto hoy en día resulta extraño, al carecer completamente de pelo. De ser así, el número de piezas medievales conservadas en Galicia que habrían contado con postizos ascendería a un total de cinco.

Volviendo sobre los Santos Cristos de Ourense y Fisterra, a la sensación de realismo contribuyen también otras estrategias figurativas más allá de los materiales, como es su propia apariencia estética, que muestra un dramatismo enormemente acentuado a través de soluciones como la cabeza caída, el rostro sangrante, la boca entreabierta y los ojos semicerrados⁵⁰⁵. La suma de todos los recursos utilizados en estas piezas genera unas imágenes que crean un gran impacto en el espectador, creando posiblemente una respuesta empática por su parte, así como un enorme fervor devocional. A este respecto afirmaba González García: «desde que chegou a Ourense aquela imaxe do Crucificado, o impacto foi notable e pouco a pouco foi desprazando no interese devocional os outros cultos [fundamentalmente Santa Eufemia y San Martiño cuyas reliquias custodiaba la iglesia], que pasan a ocupar un segundo plano e mesmo a desaparecer como é o caso de Santa Eufemia»⁵⁰⁶. De hecho, tal debió ser la devoción profesada a esta

⁵⁰² MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 452.

⁵⁰³ Para ello nos basamos en el gran acortamiento del *perizonium*, en la rotación interna con las piernas rectas, en el tratamiento anatómico y en lo esbelta que resulta la figura. Estas características responden a las soluciones que se generalizaron durante el siglo XV. Esta talla fue situada en la capilla absidal de la Epístola del convento tudense posiblemente en el siglo XVI, a juzgar por las referencias documentales. Así, siguiendo el estudio documental de Manso Porto, en 1594 la capilla era conocida como del “Santo Christo”, mientras que en 1610 se refieren a ella como “del Crucifixo”. MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, I, pp. 357-358, 362 (nota 52); MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 452.

⁵⁰⁴ MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 452.

⁵⁰⁵ Describía Porreño el ejemplar de Ourense del siguiente modo: «Está tan desfigurado, sangriento, y acardenalado que causa grandísima compasión, ternura y deboción a todos quantos lo miran; tiene sembrado por el cuerpo brazos y piernas muchos cardenales, ronchas y berdugones y diversas formas y figuras, y están relevados de la carne quanto el grueso de la mitad del dedo menor de la mano, unos mas, y otros menos, unos rebentados y corriendo sangre por haber asegurado y llegado por alli muchas veces el azote y otras enteros como a punto de rebentar, segun estan enconados, azules y morados». PORREÑO, *Nobiliario*, p. 146.

⁵⁰⁶ GONZÁLEZ GARCÍA, “O Santo Cristo de Ourense”, p. 14.

imagen, que Ambrosio de Morales en la descripción de su *Viage* enumera el Santo Cristo entre las reliquias conservadas en la Catedral de Ourense⁵⁰⁷:

«El Santo Crucifijo, que es muy famoso, y de mucha devoción está en el Crucero sobre un Altar, mas ya lo quieren pasar à Capilla rica que para esto se ha labrado. Es como el de Burgos, de goznes, y muéstrase con toda la solemnidad que allá se usa. Está cerrado con puertas de buena pintura, y dentro tiene dos velos, y verdaderamente el rostro es devotísimo con semblante de gran severidad, y mesura»⁵⁰⁸.

Este tipo de soluciones formales llevaron a que estas esculturas fuesen rodeadas de un aura fantástica, pues como veíamos anteriormente para el caso de Burgos, había llegado a considerárselo un cadáver extremadamente bien conservado. Todas estas características contribuyen a aumentar la sensación de presencia física que ya de por sí podría generar una escultura de bulto redondo. En lo relativo a los postizos, Bacci afirmaba que: «Se podría decir que en todos estos casos la tridimensionalidad no se percibía y ni se juzgaba como un recurso suficiente para simular la presencia corpórea de un personaje que pertenecía a dimensión sobrehumana. La conciencia de esa limitación estimuló la inserción de elementos reales, físicos y anatómicos. Esos injertos fueron considerados como recursos funcionales efectivos para lograr intensificar la sensación de corporeidad», y a esto suma la imitación mimética de los cuerpos⁵⁰⁹.

De este modo, estas esculturas se convierten en una especie de cuerpo sustitutivo – cuestión que podría, por otro lado, ser asociable a todas las esculturas de bulto redondo del Crucificado –, pero al dotarlas de postizos y al desarrollar en ellas unas características formales especialmente naturalistas, aumentan la sensación de que se trata de un cuerpo real, por lo menos en lo que a la sensación de presencia de un “ser” se refiere. Incluso hoy en día, dentro de nuestra compleja cultura visual, acostumbrados a la visualización de numerosas imágenes de todo tipo diariamente, el Santo Cristo de Ourense crea un gran impacto sobre el espectador.

Resulta bastante ilustrativa, a este respecto, la afirmación de Theophile Gautier sobre el Santo Cristo de Burgos en el siglo XIX, que podría ser extrapolable a los casos gallegos, pues la sensación que generan en el espectador es similar. Así, afirmaba Gautier: «Este fantasma crucificado, con su aspecto extraño de vida y su inmovilidad de muerte, produce un efecto terrible y funerario»⁵¹⁰.

⁵⁰⁷ FLÓREZ (ed.), *Viage de Ambrosio de Morales*, p. 150. Otros autores hacen referencia a esta amplia devoción. Por ejemplo, Porreño remite a la enorme devoción que recibía esta imagen en el siglo XVI, constituyéndose como «una de las estaciones que los Peregrinos que van a Santiago de Galicia hacen». PORREÑO, *Nobiliario*, p. 146.

⁵⁰⁸ FLÓREZ (ed.), *Viage de Ambrosio de Morales*, p. 150.

⁵⁰⁹ BACCI, “Imágenes sagradas, injertos orgánicos”, p. 101.

⁵¹⁰ GAUTIER, *Viaje por España*, p. 48.

4.3.2. Imágenes milagrosas, imágenes vivientes.

Partiendo de la recepción de estas imágenes, los Santos Cristos gallegos fueron asociados a una serie de leyendas, entre ellas historias que narran la animación – o animismo – de estas piezas⁵¹¹. De este modo, se considera que a los Santos Cristos de Ourense y Fisterra les crece el pelo, la barba y las uñas, y que, en ocasiones, sudan y lloran.

De dicha tradición se hacen eco los diversos investigadores que han tratado estas piezas⁵¹². A este respecto González García llamaba la atención sobre la carencia de memorias documentales en las que se recojan referencias a los milagros llevados a cabo por estas imágenes⁵¹³. Sin embargo, podemos encontrar las referencias más tempranas a estas tradiciones en las descripciones de viajeros que visitaron Galicia, siendo la más antigua del siglo XVI. Sobre el caso de Fisterra, afirmaba Erich Lassota de Steblovo en el diario de su viaje (ca. 1580): «Se pretende que le crece el pelo y las uñas y que suda algunas veces. De esta especie hay dos crucifijos más: uno en Orense, también Galicia, y otro en Burgos»⁵¹⁴. Sobre el de Ourense, se encuentran referencias similares en el diario de viaje del *Pelegrino Curioso* (ca. 1580), que al hablar de la villa de Ourense afirma:

«...cuyo templo recoge y encierra en sí aquella santísima pieça del Crucifijo de Orense, rara en la cristiandad, á la que algunos dan el segundo lugar entre las figuras de Cristo, y tienen por opinión que es obra del devoto caballero Nicodemus. Está la imagen en una capilla sumptuosa, que ahora nuevamente le han hecho, aunque hoy opiniones que en la que estaba antiguamente parecía más devoto, porque era más oscura la capilla, y caía al entrar por la puerta á mano yzquierda, aunque donde ahora está es lugar más decente. Es cierto pieça muy devota esta del Sancto Crucifixo, el cual nos mostraron con mucha devoción, y aunque no tenga tanta auctoridad en el mostrarse como el de Burgos, es una delicada pieça; la cual adoramos como era justo, porque esta devoción es nombrada en todo el mundo, y los milagros que nuestro Señor Dios en esta figura de su hijo crucificado ha hecho son muy muchos, y de mucho tiempo acá, y cada día se ven»⁵¹⁵.

Este mismo tipo de animismo se asociaba al Santo Cristo de Burgos, y así aparecen recogidas en el texto del viaje del noble bohemio Leon de Rosmithal de Blatna (1465-1467), en el que remite a como a esta imagen se le cortaban la barba y las uñas cada quince días⁵¹⁶. Esta realidad aparece nuevamente recogida en los *Milagros del Santo Cruçifixo*, donde puede leerse

⁵¹¹ Para las imágenes con vida, o imágenes vivientes, véase: FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, pp. 323 y ss. Véase también: BYNUM, *Christian Materiality*, pp. 105-112.

⁵¹² Xosé RAMÓN E FERNÁNDEZ OXEA, “Dos iglesias fisterranas”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XI (1965), pp. 209-211; GONZÁLEZ GARCÍA, “O Santo Cristo de Ourense”, p. 15, nota 4; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Espiritualidad mendicante”, p. 345; Manuel VILAR, “¡Mirade o Santo Cristo de Fisterra!”, *Libredon*, 2 (1999), p. 34. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, “Nuevas imágenes, nuevas devociones”, p. 146.

⁵¹³ GONZÁLEZ GARCÍA, “O Santo Cristo de Ourense”, p. 17.

⁵¹⁴ José GARCÍA MERCADAL (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos, hasta fines del siglo XVI* (Madrid, 1952), p. 1273.

⁵¹⁵ VILLALBA Y ESTAÑÁ y GAYANGOS (eds.), *El Pelegrino curioso*, p. 421 [véase nota 460 para la referencia online].

⁵¹⁶ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, “El Santo Cristo de Burgos”, p. 212.

que: «tiene el Santo Crucifijo las uñas puestas de tal arte, que parece habérsele allí nacido como a un cuerpo humano, y no se le cortan, como algunas gentes simples piensan, ni los cabellos tampoco: porque los cabellos y uñas crecen en el cuerpo humano, por virtud de los humores corporales»⁵¹⁷.

Estos textos suponen la constancia documental de la existencia a mediados del siglo XVI de la consideración de que estas esculturas eran milagrosas. El problema que se presenta a este respecto es el de poder conocer si el origen de estas consideraciones sería medieval – tratándose primero de una tradición oral que no es puesta por escrito hasta más tarde – o si, por el contrario, es directamente una construcción del siglo XVI.

Este tipo de historias, en las que se dota de animación a las imágenes, fueron enormemente habituales para la cultura medieval. Se conservan numerosos relatos que hablan de imágenes que realizan milagros, imágenes que se desplazan o imágenes que mueven partes de su cuerpo. Estas historias milagrosas, a pesar de que tuvieron una especial presencia durante los siglos bajomedievales, se desarrollaron desde muy temprano, encontrándose referencias desde los siglos altomedievales. La existencia de estas historias milagrosas aumentaría notablemente en el siglo XII, para acabar generalizándose a partir de finales de esta centuria. Ya durante el siglo XIII este tipo de historias aparecen recogidas en obras de numerosos autores de todo el Occidente medieval, aumentando definitivamente su producción a lo largo de los siglos XIV y XV – cuando además tendrán un papel fundamental dentro de la cultura visionaria –.

De la producción textual en la que se recoge este tipo de historias de imágenes milagrosas cabe destacar las compilaciones de Cesáreo de Heisterbach (†1240), Gautier de Coinci (†1236) o Vicente de Beauvais (†1264). Cabe también referir a otros ejemplos más próximos culturalmente, como son las *Cantigas de Santa María* producidas en la corte de Alfonso X el Sabido (ca. 1270-1280) o el *Libre Mariae* de Juan Gil de Zamora (1282)⁵¹⁸. Este tipo de historias de imágenes que actúan no solo aparecen reflejadas en los textos, sino que en muchos casos pueden verse también en las miniaturas⁵¹⁹. A este respecto, para el caso cultural del noroeste peninsular cabe destacar especialmente las *Cantigas de Santa María*. Esta obra cuenta con numerosas historias que hablan de esculturas que muestran propiedades humanas y que llevan a cabo milagros⁵²⁰.

Aunque generalmente las leyendas más habituales son las vinculadas a las imágenes de la Virgen, se conservan también numerosas historias que tratan específicamente de la animación

⁵¹⁷ Tomado de: MARTÍNEZ MARTÍNEZ, “El Santo Cristo de Burgos”, p. 213, nota 20.

⁵¹⁸ Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Ymagines sanctae: Fray Juan Gil de Zamora y la teoría de la imagen sagrada en las Cantigas de Santa María”, *Homenaje a José García Oro* (Santiago de Compostela, 2002), pp. 515-526.

⁵¹⁹ Freedberg refiere a algunos ejemplos en: FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, p. 335.

⁵²⁰ Para imágenes que se apropian de capacidades humanas en las cantigas véase: Alejandro GARCÍA AVILÉS, “Imágenes ‘vivientes’: Idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio”, *Goya*, 321 (2007), pp. 324-342. Véase también para esta obra: Alejandro GARCÍA AVILÉS, “Este Rey tenno que enos idolos cree. Imágenes milagrosas en las Cantigas de Santa María”, *Alfonso X el Sabio. 1221-1284. Las Cantigas de Santa María*, II (Madrid, 2011), pp. 523-559.

de crucifijos. De entre todas ellas las más famosas serían las historias de san Bernardo y san Francisco. En el primer caso, Bernardo se encuentra orando ante un Crucificado cuando la imagen se desenclava, se inclina y lo abraza⁵²¹. En el caso de Francisco, como referíamos ya anteriormente, la conversión de este tuvo lugar tras ser interpelado por el crucifijo de San Damiano, que habría comenzado a hablarle cuando Francisco oraba ante él⁵²². En el caso de las *Cantigas de Santa María*, destaca la historia contada en la cantiga 59, en la que un Crucificado separa un brazo de la cruz y le da un golpe a una monja que se había enamorado de un caballero, quedándole en la cara la marca del clavo⁵²³ [Lám. 72].

Es decir, todas estas historias nos muestran que la animación de imágenes era una realidad común para la cultura medieval. En la mayor parte de los casos, este tipo de animación se justificó dentro del pensamiento medieval a través de la teoría del *transitus*, de modo que el prototipo – el representado – podría llevar a cabo actos a través de su imagen-representación.

Si nos centramos en los casos específicos de los Santos Cristos de Ourense y Fisterra, más allá de la relación entre el prototipo y su representación, podrían entenderse las historias de su animación a partir de los planteamientos de Freedberg. Este autor entiende que la apariencia de las piezas, su aspecto externo, influye en su eficacia y en su naturaleza milagrosa⁵²⁴. Es decir, que, en estas esculturas gallegas, la creación de estas historias en las que se asocian cualidades humanas a las esculturas podría haber partido directamente de las características formales de las piezas. De este modo, el aspecto externo resultaría fundamental a la hora de que el objeto se asimile al ser humano, apropiándose de las actitudes del representado. Siguiendo este planteamiento, sería la percepción que se tiene de la imagen la que conllevaría que se le asociasen las características de animación.

Más recientemente Bynum ha puesto en duda este planteamiento, pues para ella: «medieval cult objects had agency in a more literal sense. They were not like life; they (at least sometimes) lived. And they were not more apt to come alive or animate – bleed, weep, move, glow with light – the more they approached resemblance to human beings. Pieces of wood or bone, bread,

⁵²¹ Episodio de su vida recogido en el *Exordium Magnum Cisterciense* de Conrado de Eberbach. Rafael SÁNCHEZ MILLÁN, “La polaridad de los tipos iconográficos. Cristo crucificado abrazando desde la cruz: ¿imagen cristológica, bernardina o franciscana?”, *Congreso Internacional Imagen Apariencia* (Murcia, 2009), s/n.

⁵²² Véase página 43.

⁵²³ Se conservan más historias de este tipo en las que una imagen golpea a un individuo. Por ejemplo, en el *Dialogus miraculorum* de Cesareo de Heisterbach, se cuenta la historia de una monja que se siente atraída por un empleado del convento. Por las noches intenta escaparse, pero siempre se encuentra las puertas bloqueadas por un Cristo crucificado. Finalmente, la monja toma conciencia de su actitud pecaminosa y acude a pedir el perdón ante una imagen de la Virgen, cuya respuesta es golpear a la monja para librarla de las tentaciones. Tomado de: FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, p. 350.

⁵²⁴ FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, p. 202. Es importante tener presente que Freedberg en su texto refiere a ese “poder de las imágenes” a un nivel universalizante, remitiendo a las actitudes comunes ante las imágenes de un modo transcultural, común a diversas culturas. De este modo estudia las imágenes y las respuestas ante ellas partiendo de estructuras culturales y psicológicas. Fue precisamente este carácter universalizante y atemporal del estudio de Freedberg el que posteriormente despertaría críticas a su modo de aproximarse a la imagen. De hecho, en este trabajo Freedberg da una enorme importancia a la realidad de la imagen medieval, que luego extrapola a la creación de una teoría de la respuesta general.

wine, bits of wall or paint animated. It seems that their life or agency lay not in their naturalism or similitude but in their materiality. The capacity of medieval objects to represent or imitate the divine did not rest in mimetic likeness»⁵²⁵. Para esta autora el animismo de los artefactos no se encontraría basado ni en la capacidad del prototipo de actuar a través de ellos, ni en la percepción que los espectadores podrían tener de su apariencia externa como un ser humano, sino que este poder se encontraría en los propios objetos y su materialidad⁵²⁶, concluyendo que «to materialize was to animate»⁵²⁷.

En el caso de los Santos Cristos de Ourense y Fisterra, consideramos que las cualidades de animismo que le fueron asociadas derivarían directamente de sus características. Por un lado, a través de la reacción empática que produce la observación de un cuerpo similar al nuestro, que lleva a asimilarle nuestras propias condiciones⁵²⁸. Pero también, por el tipo de materiales empleados, pues el añadir postizos sería un buen punto de partida para la creación de historias que remiten al crecimiento del cabello.

De este modo, su condición de “imágenes vivas” derivaría de esas propiedades visuales, que provocan una respuesta específica en el espectador⁵²⁹. En el caso de Ourense, resulta revelador que todavía hoy, dentro de nuestro complejo sistema visual, al contemplar este Santo Cristo detenidamente, esperamos a que esta imagen, tan similar a un cuerpo humano, llegue a mirarnos o a pestañear. Este naturalismo de las imágenes – que se suma al aura mística que rodea ya por sí a una imagen sagrada – nos lleva a reconocerla como algo próximo, de modo que al ver un cuerpo similar al nuestro le asociamos también capacidades similares a las nuestras; en palabras de Freedberg, «entonces, la materia extraña puede respirar, sangrar y sentir»⁵³⁰.

Otra característica – más allá del aspecto puramente formal – que podría llevar a esta atribución de animismo a ciertas imágenes sería la existencia de mecanismos que permitían que la pieza se moviese, imitando los movimientos de un cuerpo humano – aunque en este caso

⁵²⁵ BYNUM, *Christian Materiality*, p. 282.

⁵²⁶ BYNUM, *Christian Materiality*, p. 105.

⁵²⁷ BYNUM, *Christian Materiality*, p. 125.

⁵²⁸ Freedberg en su obra remite a Freud y su análisis del animismo en *Tótem y tabú*, donde trata el tema de la tendencia a atribuir vida a los objetos inanimados. En esta justificación Freud recurre a la *Historia natural de la religión* de Hume, cuando afirma: «Existe en los seres humanos una tendencia universal a concebir todos los demás seres como a sí mismos, y a transferir a todos los objetos las cualidades que conocen de cerca y de las que son íntimamente conscientes». Tomado de: FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, p. 227; Cfr. Sigmund FREUD, *Tótem and Taboo: Some Points of Agreement between the Mental Lives of Savages and Neurotics* (Londres, 1960 [1913], p. 77 y David HUME, “The Natural History of Religion”, *Essays Moral, Political and Literary*, II, 3 (Londres, 1889), p. 317. A este respecto resultan interesantes también referencias que hace Belting a de qué modo las imágenes son tratadas como seres vivos o se les atribuyen comportamientos de personas, como en el caso de Bernardino diciéndole a los florentinos que no cometan pecados “ante los ojos” de la imagen de la Virgen. BELTING, *Imagen y culto*, p. 411.

⁵²⁹ A este respecto afirmaba Martínez Martínez para el caso burgalés: «La difusión de estas creencias se justifica por la utilización de cabello natural para la barba y el bigote, y asta curvada mediante calor para las uñas, postizos completamente novedosos en la imaginería gótica, cuyo uso no vuelve a aparecer hasta el periodo barroco». MARTÍNEZ MARTÍNEZ, “El Santo Cristo de Burgos”, p. 213.

⁵³⁰ FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, p. 238.

muerto —. Así, la idea del cuerpo moviéndose, o reproduciendo características humanas, podría basarse también en una experiencia real. Sobre la posible influencia de las esculturas articuladas en el animismo de las imágenes reflexionaba Coman, quien propone que las historias de animación de esculturas de Cristo crucificado en la Baja Edad Media fuesen el resultado de una contaminación entre imaginaria e imaginación, entendiendo que existe una relación directa y causal entre ambas realidades:

«Christ's arm movement, kisses and intense gaze can be explained as the effect of articulated Christ sculptures witnessed in motion. Even though not all, not even a majority, of crucifixes were articulated, the stark impression the few animated Christs make on anybody witnessing it can then be mapped on a regular, unmoving crucifix. Once the viewer acknowledges the reality of sculptures in motion, any crucifix has the potential to animate, especially the highly affective, highly dynamic ones characteristic of the high and late middle ages»⁵³¹.

Esta idea, de como estas imágenes articuladas tendrían un impacto en la imaginación colectiva, contribuyendo en el desarrollo de historias maravillosas, había sido ya brevemente señalada por González Montañés, quien afirmaba que:

«Tenemos además un testimonio indirecto de la popularidad de estas imágenes en la “recepción” que tuvieron por parte del pueblo y de los artistas. Leyendas como la de Isabel la Católica a la que el Cristo de Burgos tendió los brazos o el milagro de la monja a la que un crucifijo dio una palmada en la espalda, narrada e ilustrada en las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio (...) tienen su explicación en la existencia de estos Cristos articulados y permiten entender obras posteriores en las que el crucificado se inclina para abrazar al personaje histórico que se encuentra a su lado»⁵³².

En nuestra opinión, aunque el impacto de este tipo de esculturas en el espectador y en el imaginario debió ser grande, la creación de historias de animismo antecede a la existencia de las esculturas articuladas y respondería posiblemente a la propia naturaleza de la imagen sagrada más que a su visualización en movimiento. Sobre esta naturaleza reflexionaba Bynum, quien afirma que: «The attacks of dissidents and reformers, frequent from the eleventh century on and culminating in image smashing in some parts of Europe in the sixteenth century, suggest that ordinary people, too, feared the images they sometimes visited for succor. And they feared them, as they craved them, because the images were in some sense living matter», para concluir que «late medieval images were not really, as the Lollards charged, “dead stones and rotten sticks”»⁵³³.

En este tipo de imágenes debe partirse, en primer lugar, del hecho de que se trate de imágenes sagradas, que ya de por sí operan de un modo diferente a otros objetos. En el caso de los Santos Cristos de Ourense y Fisterra, más allá de esta premisa, consideramos que la

⁵³¹ Jonah COMAN, “No Strings Attached: Emotional Interactions with Animated Sculptures of Crucified Christ”, *North Street Review*, 20 (2017), online.

⁵³² GONZÁLEZ MONTAÑÉS, *Drama e iconografía*, p. 395.

⁵³³ BYNUM, *Christian Materiality*, p. 122.

asociación de animismo – de esas capacidades humanas – derivaría fundamentalmente de la recepción de imagen que tendría el espectador y del uso de esos nuevos materiales. Es decir, que en este caso consideramos que podrían entenderse estas características en línea con las propuestas de Freedberg: su aspecto formal llevaría a la identificación empática de la imagen con un ser humano y que la respuesta ante su visualización jugaría un papel fundamental en la creación de las leyendas de animismo⁵³⁴.

Para finalizar el tema de las imágenes milagrosas y las imágenes vivientes, nos gustaría recoger – nuevamente – unas reflexiones de Freedberg:

«Quizá podría alegarse que los milagros se repitieron una y otra vez únicamente por razones dogmáticas o propagandísticas. ¿Hasta que punto refleja cualquiera de estos relatos el comportamiento popular? ¿Creen realmente las personas que las imágenes pueden cobrar vida? La “fe verdadera” constituye, sin lugar a dudas, una categoría difícil de definir, pero parece acertado mostrarse un poco agnóstico, por lo menos en cuanto a la distinción entre lo que las personas dicen creer y lo que realmente creen, suponiendo que no pretendan deliberadamente engañar. Quizá la búsqueda de esta distinción sea poco más que una quimera antropológica»⁵³⁵.

4.3.3. El origen de los Santos Cristos.

A estas esculturas fueron asociados también unos orígenes legendarios, tanto en lo relativo a su llegada a Galicia como a su autoría. En el primer caso, la tradición sostiene que habrían llegado a este extremo occidental de la península a través del mar, arribando a la zona de Fisterra, donde habrían sido recogidas⁵³⁶. Este tipo de llegadas milagrosas a través del mar fueron un recurso habitual en la construcción de orígenes míticos asociados a las imágenes religiosas⁵³⁷. En Galicia se asoció este tipo de origen a ambos Santos Cristos, pero también al ya aludido Crucificado de Santo Domingo de Tui, conocido como “Cristo de las Aguas”. En este último caso, la leyenda afirma que esta escultura habría sido encontrada en el Río Miño

⁵³⁴ Consideramos que las aportaciones futuras que puedan hacerse desde estudios interdisciplinares que combinen la Historia del Arte con los avances aportados por otras ciencias – como la neurociencia – podría aportar nuevas explicaciones para la comprensión de estas realidades. Diversos autores han recurrido ya a estas nuevas vías para entender el funcionamiento y la recepción de las imágenes medievales. Por ejemplo, Miguélez Caveró recurría al sistema de las neuronas espejo para aproximarse a las respuestas empáticas que los espectadores medievales podrían haber tenido ante la visualización de los monumentos funerarios de la Catedral de León. MIGUÉLEZ CAVERO, “Embodied Emotions”, pp. 290-295.

⁵³⁵ FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, p. 354.

⁵³⁶ La leyenda no es conjunta, sino que fue creada independientemente para cada una de ellas. Las referencias que se hacen a estos orígenes no aportan muchos detalles sobre como sucedieron. En el caso del Santo Cristo de Fisterra la tradición afirma que habría sido arrojado al mar desde un barco o que apareció flotando y la recogieron unos pescadores; mientras que el de Ourense apareció flotando en una caja (referiremos a ella a continuación). PORREÑO, *Nobiliario*, p. 146; RAMÓN E FERNÁNDEZ OXEA, “Dos iglesias fisterranas”, p. 211; VILAR, “Mirade o Santo Cristo”, p. 35.

⁵³⁷ Hacíamos una breve aproximación a estas leyendas en: Sara CARREÑO, “El mar como recurso en las construcciones legendarias. Los casos del Santo Cristo de Ourense y el linaje de los Mariño”, *Viajeros: desde la Antigüedad al Nuevo mundo*, en prensa.

por unos pescadores⁵³⁸. Muchos otros ejemplares, tanto en la Península Ibérica como en el exterior, fueron vinculados a las mismas construcciones legendarias, destacando – nuevamente – los casos del Cristo yacente de Palencia y del Santo Cristo de Burgos, paralelo a todos los niveles con los dos crucificados gallegos. Para el caso burgalés, siguiendo la versión difundida tras el Capítulo General de la Orden de San Agustín celebrado en Mantua en 1473 – recogida por Flórez en su *España Sagrada* – la escultura habría sido hallada por un mercader que volvía de Flandes dentro de un cajón que flotaba en el mar⁵³⁹.

En el caso de los orígenes del Santo Cristo de Ourense, esta aparece referida por primera vez en Porreño, quien afirma que la escultura es «obra de Nicodemus; y se dice aportó aquí en una caxa que venía por la mar»⁵⁴⁰. Es decir, que la imagen era vinculada así a una llegada milagrosa a Galicia a través del mar, pero también quedaba asociada su autoría a un personaje bíblico: el hombre que se encargó del cuerpo de Cristo en el Descendimiento (Jn. 19, 39)⁵⁴¹. Este mismo tipo de leyenda sobre quien habría realizado la pieza es asociado también a los crucificados de Fisterra y de Burgos⁵⁴².

Este tipo de orígenes, que fueron asociados a numerosas esculturas del Crucificado, partían de la historia del Cristo de Beirut, a la que aludíamos anteriormente⁵⁴³. La difusión de esta historia en el Occidente parte de la traducción que Anastasio *el Bibliotecario* hizo de las actas del II Concilio de Nicea a finales del siglo IX. Será a partir de entonces cuando comienzan a recogerse diversas variantes de esta leyenda, en las que se modifican aspectos de la supuesta historia original, incluyéndose entonces la atribución de la imagen a Nicodemo⁵⁴⁴. La leyenda será recogida posteriormente por numerosos autores, difundiéndose por todo el continente a partir del siglo XII. Resulta fundamental, por ejemplo, su introducción en la *Leyenda Dorada*⁵⁴⁵, texto que inspiraría luego los sermones de los predicadores⁵⁴⁶. Finalmente, durante los siglos XIV y XV aumentan definitivamente las referencias al Cristo de Beirut y a las leyendas de Nicodemo escultor, en un contexto en el que de manera general aumentaron las historias maravillosas.

⁵³⁸ Carmen MANSO PORTO, “El convento de Santo Domingo de Tui en la España Sagrada de Enrique Flórez: Un dibujo inédito del relieve fundacional”, *Archivo Dominicano*, XXXIII (2012), p. 141.

⁵³⁹ Véase: Enrique FLÓREZ, *España Sagrada. Theatro geographico-historico de la iglesia de España*, XXVII (Madrid, 1879 [1824]), pp. 248-254 [consultado a través de su digitalización en *archive.org*: <https://archive.org/details/espaasagradate27madr/page/248>] [última consulta 04/08/2019]. Siguiendo a Martínez Martínez la fuente literaria más antigua que hace referencia a la llegada por mar es de entre 1465 y 1467. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, “El Santo Cristo de Burgos”, p. 210.

⁵⁴⁰ PORREÑO, *Nobiliario*, p. 146.

⁵⁴¹ La leyenda es luego recogida por los distintos autores que han tratado las piezas. Véase: SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Espiritualidad mendicante”, p. 345; GONZÁLEZ GARCÍA, *El Santo Cristo de Ourense*, p. 7.

⁵⁴² MARTÍNEZ MARTÍNEZ, “El Santo Cristo de Burgos”, p. 209.

⁵⁴³ Véase página 54.

⁵⁴⁴ Para estudios sobre esta historia véase la nota 118.

⁵⁴⁵ Santiago de la VORÁGINE, *La Leyenda dorada*, II (Madrid, 2016 [1982]), pp. 588-589.

⁵⁴⁶ ESPÍ FORCÉN, *Recrucificando a Cristo*, p. 61.

Como referíamos anteriormente, estos orígenes legendarios fueron asociados a múltiples imágenes del Crucificado⁵⁴⁷. Una de las primeras esculturas en ser vinculadas a estas leyendas fue el *Volto Santo* de San Martino de Lucca, al que aludíamos ya en el capítulo 1. Esta imagen del Crucificado había sido asociada a los mismos orígenes que las tallas gallegas: habría sido tallada por Nicodemo, y luego habría llegado a su destino a través del mar. Belting entiende que para crear la leyenda del *Volto Santo* habrían partido de la historia del Cristo de Beirut, modificándola para añadirle la historia de su llegada a Italia⁵⁴⁸. En este caso, la historia de su viaje por mar cuenta que en el siglo VIII el *Volto Santo* salió en barco de Jerusalén junto a otras reliquias, atravesando el Mediterráneo hasta llegar a Lucca⁵⁴⁹ [Lám. 73].

El hecho de ligar el origen de estas imágenes a los pasajes evangélicos fue una forma de legitimar y justificar la gran devoción que estas recibían. La historia de este tipo más conocida en el mundo medieval sería la de los iconos de la Virgen atribuidos al evangelista san Lucas, para los que la propia Virgen habría posado en vida⁵⁵⁰. En este caso, así como en el de las representaciones de Cristo asociadas a Nicodemo, estas imágenes serían consideradas retratos “auténticos” vinculados a los tiempos apostólicos, que adquirirían una categoría similar a la de reliquias, pues componen el recuerdo de aquellos que no dejaron rastros corpóreos en la tierra. En el caso de la imagen del Crucificado, resulta especialmente interesante que su factura se asocie a testigos y protagonistas de los episodios evangélicos. Dicha vinculación, así como la propia iconografía, configuran un recuerdo con carácter retrospectivo y prospectivo, pues estas imágenes permiten recordar los hechos sucedidos, remitiendo al pasado evangélico, a la vez que se deposita en ellas la esperanza en el futuro prometido⁵⁵¹.

⁵⁴⁷ Cercano geográficamente a los Cristos gallegos se encuentra el Bom Jesus de Matosinhos (finales del XII-principio del XIII), que perteneció originalmente al monasterio benedictino de Bouças, siendo trasladado en 1510 a la iglesia de Matosinhos donde puede verse hoy. La leyenda cuenta que habría sido esculpido por Nicodemo y que habría llegado a través del mar al puerto de Leixões. La leyenda continúa, y mantiene que a la escultura le faltaba un brazo que habría aparecido años después, nuevamente, en el mar. Varela Fernandes afirma que esta continuación legendaria podría ser la forma de reinterpretar “milagrosamente” una posible intervención que fuese efectuada sobre la talla, que – según la autora – podría haber sido originalmente un Descendimiento y no un Crucificado. VARELA FERNANDES, “PATHOS”, s/n.

⁵⁴⁸ BELTING, *Imagen y culto*, pp. 407-408.

⁵⁴⁹ Existen diferentes variantes de la leyenda. Dos versiones tempranas aparecen recogidas en los *Otia imperialia* de Gervasio de Tilbury (1215) y en el *Speculum ecclesie* de Giraud de Cambrai (1220). En una versión la imagen habría viajado hasta Italia, donde habría sido recogida por el obispo de Lucca. En la otra variante de la leyenda habría sido el obispo quien viajó a Jerusalén volviendo a Italia con una serie de reliquias entre las que se encontraba el *Volto Santo*. Además, a la leyenda del *Volto Santo* se le añade también una nueva parte en la que se narra que Nicodemo no acabó el rostro de la escultura, sino que esta fue terminada por ángeles. Para la leyenda y sus variantes véase: Jean-Claude SCHMITT, *Les corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge* (París, 2002), p. 218-232; Michele BACCI, “Ad ipsius Christi effigiem: il Volto Santo come ritratto autentico del Salvatore”, *La Santa Croce di Lucca. Il Volto Santo. Storia, Tradizioni, Immagini* (Lucca, 2003), pp. 115-130.

⁵⁵⁰ Michele BACCI, *Il pennello dell’Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca* (Pisa, 1998); BELTING, *Imagen y culto*, pp. 81-84. Partiendo de esta historia, a finales de la Edad Media se popularizaron las representaciones de san Lucas pintando a la Virgen, llegando este a convertirse en patrón de los pintores. Virginia Wylie EGBERT, *The Medieval Artist at Work* (Princeton, 1967), p. 72.

⁵⁵¹ «En el terreno del culto, el centro de atención no se halla en este arte de la memoria, sino en los contenidos del recuerdo. El presente se halla entre dos realidades de rango considerablemente más elevado: la autorrevelación pasada y futura de Dios en la Historia. El movimiento del tiempo entre estos dos polos se encontraba siempre presente en la conciencia. El recuerdo poseía por ello un carácter retrospectivo y, por extraño que suene,

Pero a pesar de que como venimos viendo la existencia de leyendas sobre la llegada por mar de imágenes o la factura a manos de protagonistas de los episodios bíblicos fue una realidad habitual para la cultura medieval, en el caso de los Santos Cristos gallegos no existen referencias a estas tradiciones antes del siglo XVI. Esta carencia documental nos llevaba a preguntarnos si las leyendas sobre sus orígenes tendrían un inicio en los siglos bajomedievales, o, por el contrario, serían resignificaciones posteriores asociadas a estas imágenes.

A una pregunta semejante se enfrentaba Alonso Álvarez para el caso de un crucificado ebúrneo conservado en Oviedo, asociado también a Nicodemo y del que tampoco habría constancia documental sobre dicha autoría hasta el siglo XVI. Para esta autora estos orígenes míticos del crucifijo ovetense serían posiblemente una construcción del siglo XVI, encuadrable en el contexto post-tridentino, que serían generalizados a partir de entonces⁵⁵².

En el caso de Galicia, tenemos constancia de que se conocía la historia del Cristo de Beirut con anterioridad al siglo XVI. Sánchez Ameijeiras afirma que a finales de la Edad Media había conocimiento en Galicia de la tradición de la *Passio Imaginis* – es decir, de la historia de una escultura de Cristo a la que se le infligían afrentas – pues esta “Pasión de la imagen de Cristo” era celebrada en la Catedral de Lugo a finales de la Edad Media, tal y como aparece recogida en el calendario litúrgico de un Misal conservado en el archivo de esta sede⁵⁵³.

¿Sería entonces posible que en Ourense hubiese conocimiento durante los siglos bajomedievales de esta historia? ¿Podrían haberse generado estos orígenes legendarios durante los siglos bajomedievales, pero no ser recogidos documentalmente hasta el XVI? ¿Son estas leyendas parte de un programa propagandístico gestado con posterioridad a la Edad Media? En nuestra opinión, ambas posibilidades podrían ajustarse a la realidad, y no contamos, en estos momentos, con una respuesta definitiva para solucionar esta disyuntiva. Somos conscientes de que este tema merece una mayor profundización de la que aquí hemos podido dedicarle. Esperamos que investigaciones futuras quizá ayuden a dilucidar cuál es la verdad sobre los orígenes legendarios de los Santos Cristos gallegos.

Pero estas historias sobre los orígenes de las piezas son relevantes a otros niveles, más allá de las implicaciones que tienen como parte de la cultura religiosa medieval. Se ha propuesto que este tipo de tradiciones que asocian la aparición de imágenes sagradas con el agua fuesen

prospectivo. Su objeto no era sólo lo *sucedido*, sino también lo que había sido *prometido*. Esta conciencia del tiempo se ha alejado mucho de nosotros fuera del ámbito de las religiones. En este contexto, la imagen era el sostén o el símbolo de algo que en el presente solo podía ser experimentado de manera mediata: la presencia pasada y futura de Dios en la vida de los hombres. La imagen compartía con el observador un presente en el que los actos de Dios apenas se presentaban de manera visible, pero a la vez pertenecía al pasado y futuro». BELTING, *Imagen y culto*, p. 20.

⁵⁵² Raquel ALONSO ÁLVAREZ, “De cruore Domini: La reliquia de la Santa Sangre en la Catedral de Oviedo y el Milagro del Cristo de Beirut”, *Medieval Studies in honour of Peter Linehan* (2018), pp. 49-66. Agradezco a la Profa. Alonso Álvarez que me facilitase una copia de este trabajo para su consulta.

⁵⁵³ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Espiritualidad mendicante”, p. 347. Para este documento véase: Xosé FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, “O Misal lucense, singular texto litúrxico do arquivo da catedral”, *Lucensia*, 6 (1991), pp. 71-84.

la reinterpretación milagrosa de la llegada por medio del comercio marítimo⁵⁵⁴. Esta propuesta puede ponerse en conexión con la hipótesis que se ha planteado en los trabajos académicos sobre los Santos Cristos gallegos: que estos tendrían un origen foráneo, suponiéndose que habrían sido importados a Galicia.

A este respecto, ya al eclesiástico cordobés Bernardo Aldrete, en el diario de su viaje a Santiago a principios del siglo XVII, afirma sobre la obra auriense que se «se traxo de Alemania»⁵⁵⁵. Esta referencia, así como la propia apariencia de la imagen – que se aleja enormemente de la mayoría de los crucificados coetáneos conservados en Galicia – abrieron la hipótesis de la importación para las tallas gallegas. A este respecto, Sánchez Ameijeiras sugería que quizá la llegada de estas piezas en barco, como resultado del comercio internacional, habría jugado un papel en la creación de las leyendas de sus orígenes⁵⁵⁶.

En el caso del de Burgos, paralelo para las gallegas, Martínez Martínez propone que esta talla provendría «con toda probabilidad» de Flandes, respaldando dicha hipótesis en los materiales empleados. Esta autora – partiendo de los informes de restauración y de los estudios químicos hechos a la pieza – afirma que el tipo de técnica empleada para la policromía de la escultura de Burgos podría ponerse en relación con la pintura sobre tabla flamenca⁵⁵⁷. Sin embargo, Kopania afirma sobre esta cuestión que «it would be difficult to find an analogous work in this region», concluyendo que «the figure from Burgos should be considered locally-made»⁵⁵⁸.

Martínez Martínez daba ya en su trabajo su respuesta anticipadamente, afirmando que «muy probablemente el grupo de imágenes españolas puede constituirse en el eslabón perdido de aquellas tallas que fueron quemadas en la guerra de religión en los Países Bajos y Alemania»⁵⁵⁹. Pero en el trabajo de Kopania este remite a numerosas piezas conservadas en territorios protestantes, sin encontrar paralelo para los Santos Cristos peninsulares, de modo que, en su opinión, las piezas de Burgos y Ourense – siendo extrapolable también al caso de Fisterra – son diferentes del resto de piezas conservadas en Europa, y habrían sido producidas localmente⁵⁶⁰.

En nuestra opinión, aunque no contamos con las pruebas suficientes para poder descartar la hipótesis de la importación, consideramos que posiblemente estas piezas fuesen producidas en la Península Ibérica, quizá por un taller itinerante. ¿Podría haber trabajado un mismo taller

⁵⁵⁴ SINGUL LORENZO, “Una obra maestra”, p. 108.

⁵⁵⁵ Jesús RUBIO LAPAZ, “El ‘Diario del viaje a Santiago’ de Bernardo de Aldrete. Estudio y edición”, *Compostellanum*, XXXVIII, 3-4 (1993), p. 375.

⁵⁵⁶ Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS, “A importación de obras de arte na Galicia tardomedieval”, *Galicia romanica e gótica* (Santiago de Compostela, 1997), p. 313.

⁵⁵⁷ Una técnica mixta de temple grado de huevo y pintura al óleo. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, “El Santo Cristo de Burgos”, p. 244.

⁵⁵⁸ KOPANIA, *Animated Sculptures*, p. 95, nota 272. Remitía a esta cuestión también en KOPANIA, “The Idolle”, p. 139.

⁵⁵⁹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, “El Santo Cristo de Burgos”, p. 245.

⁵⁶⁰ KOPANIA, *Animated Sculptures*, p. 95.

en las tallas de Burgos, Ourense y Fisterra? Pueden percibirse claras diferencias estilísticas entre ellas, así como una notable diferencia de calidad ¿Sería una de estas esculturas el prototipo para las demás?⁵⁶¹ De ser así, ¿por qué reproducen en las copias también los sistemas de articulación? Debe tenerse en cuenta que para poder crear unas esculturas de este tipo se necesitaba de una gran pericia técnica, y en caso de querer reproducir un prototipo – ya fuese por su fama o por devoción – no sería necesario realmente recrear también los mecanismos que facilitasen el movimiento. Nuevamente, no tenemos una respuesta para una de las cuestiones fundamentales en torno a estas esculturas, pero esperamos que futuras investigaciones arrojen luz sobre esta gran incógnita.

4.4. RECAPITULACIÓN.

Como hemos podido comprobar en este apartado, se conservan en Galicia un total de cinco esculturas del crucificado de grandes dimensiones que cuentan con sistemas de articulación. En nuestro caso, planteábamos dudas sobre una de ellas – el crucificado de O Incio – pues nuestro acceso a la pieza no nos ha permitido comprobar su existencia, que a simple vista no se percibe. Además, al recurrir a los trabajos en los que esta pieza ha sido mencionada tampoco hemos encontrado referencias específicas a cuáles serían esos mecanismos. De las imágenes que quedarían en caso de excluir esta, tres pueden ser datadas con seguridad en el siglo XIV: la de Tui, la de Fisterra y la de Ourense.

La existencia de estas piezas supone una prueba de la existencia de representaciones teatralizadas en la Galicia del siglo XIV en las que estas esculturas de Cristo habrían sido empleadas para escenificar el Descendimiento. Desde el punto de vista material, la producción de esculturas con este tipo de sistemas supondría un gasto mayor que la talla de una pieza normal, y requeriría de un autor con mayores conocimientos técnicos. Consideramos que, al ser adquiridas, o encargadas estas piezas, sería porque eran pensadas ya con la finalidad de poder moverlas en estas escenificaciones.

Estos sistemas de articulación permitieron que estas imágenes fuesen utilizadas durante este tipo de puestas en escena que alejaron a las imágenes de su estatismo habitual. Pero ¿cómo afectaba el movimiento a la imagen? Kessler proponía a este respecto que el movimiento de las imágenes llevaba a su transformación y reconfiguración⁵⁶². Así, cuando se refiere a la utilización de un crucificado en la escenificación del Descendimiento – específicamente a la

⁵⁶¹ A este respecto cabe recordar que Sánchez Ameijeiras consideraba la pieza burgalesa prototipo para las gallegas; mientras que, para Martínez Martínez, el ejemplar de Burgos representa una fase más evolucionada estilísticamente. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Espiritualidad mendicante”, p. 345; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, “El Santo Cristo de Burgos”, p. 243.

⁵⁶² Afirma: «Moving objects activated meaning. (...) when humble objects or complex works of art were transported from one place to another, stolen, collected, juxtaposed to other things, veiled and revealed, or used as props in performances, they were in the process, fundamentally transformed and reconfigured». HERBERT L. KESSLER, “Paradigms of Movement in Medieval Art: Establishing Connections and Effecting Transition”, *Codex Aquilarensis*, 29 (2013), p. 30.

croce dipinta de Santa María Asunta de Rosano (siglo XII) – afirma: «When mounted in place, the cross guided the faithful praying before it along a mental itinerary through Christ’s Passion, his eternal sacrifice on the cross, and his resurrection; when in motion, it *became* Christ, transforming history into presence»⁵⁶³. Es decir, en línea con esta idea de la presencia de Cristo que plantea Kessler, estas imágenes a través de su articulación y su consiguiente movimiento durante las dramatizaciones pascuales crearían una sensación de presencia que conlleva una evocación de Cristo inmediata y accesible. Para Kopania, estos movimientos de las imágenes a través de sus articulaciones las convertirían en objetos especiales a ojos de los espectadores que crearían ese tipo de conexión entre la representación y el representado:

«The faithful attending the *Depositio Crucis*, when looking at the animated sculpture of the crucified Christ resembling – sometimes very convincingly – the appearance and features of a human body, could feel that they were really relating with Christ. The figure, which enhanced the realism of the ceremony, had a status that could not be assigned to an actor. Being a cult or devotional object, a permanent element of the church interior, the destination of pilgrimages and at times renowned for its miracles, the figure was perceived as being endowed with special powers»⁵⁶⁴.

Pero no todos los autores que se han aproximado a estas piezas han entendido esta relación representación-prototipo del mismo modo. Así, Powell ha considerado el uso de estas imágenes en la escenificación del Descendimiento como una especie de “cuento iconoclasta”, en el cual la imagen es retirada de la vista, un rito que lo que haría sería poner de manifiesto la falta de vida de las imágenes, presentándolas como objetos inertes⁵⁶⁵. Esta autora entiende el movimiento de estas piezas de modo diferente. Al moverse estas imágenes ya no se trataría de que la imagen evocase la presencia del protagonista de los episodios a través de su simulacro, sino que la movilidad de estas piezas lo único que haría sería poner de manifiesto el hecho de que las imágenes son incapaces de moverse por sí mismas, pues se trata de objetos inertes que necesitan de alguien que las desplace⁵⁶⁶.

En nuestra opinión, consideramos que la realidad se encontraría más próxima a las propuestas de Kessler y Kopania, y que el uso de imágenes articuladas del Crucificado aproximaría la realidad sagrada a los fieles. La creación de estas imágenes sería parte del amplio desarrollo de la cultura visual bajomedieval, y no una respuesta contraria a ella. Estas imágenes

⁵⁶³ KESSLER, “Paradigms of Movement”, p. 36.

⁵⁶⁴ KOPANIA, *Animated Sculptures*, pp. 143-144 (para la cita); Kamil KOPANIA, “Animating Christ in Late Medieval and Early Modern Poland”, *Preternature: Cristical and Historical Studies on the Preternatural*, IV, 1 (2015), p. 79.

⁵⁶⁵ Para Powell «late medieval pictures and ritual reenactments of the deposition reflect the desire to see the image put away». De modo que mientras la historiografía vinculaba este tipo de ritos con una respuesta al deseo de los laicos por sentirse más cerca de la divinidad y de las imágenes, Powell plantea la posibilidad opuesta: que este rito funcionase como una especie de descanso de la veneración de imágenes. POWELL, *Depositions*, pp. 25-26, 46, 91.

⁵⁶⁶ De hecho, Powell alude a como esta realidad fue parte de las argumentaciones contra el uso de imágenes a finales de la Edad Media. Remite, por ejemplo, a un juicio llevado a cabo 1415 contra un grupo de Valdenses en Bohemia, en el que informan que en Viernes Santo los disidentes dijeron a la congregación: «today the whores and monks will play with the puppets and idols». POWELL, *Depositions*, p. 81, 94.

fueron poderosos instrumentos para la educación religiosa – y para el control –, así como para la aproximación de los dogmas al fiel, haciéndolos presentes y visualizables. Ya no se trataría de una tabla pintada o de un conjunto escultórico, sino que los episodios evangélicos que aseguraban la salvación de cada uno de los individuos presentes en estas escenificaciones se desarrollarían ante sus ojos.

Como puede verse a lo largo de este capítulo, no existe una tipología o un estilo específico de imagen articulada, sino que esta característica es compartida por esculturas de diversos momentos y que responden a diferentes dinámicas visuales y constructivas. Dentro del caso gallego dos de ellas pueden ser puestas en relación directa, mientras que con las otras comparten únicamente el hecho de ser articuladas. Sin embargo, entre los Santos Cristos de Ourense y Fisterra existían numerosos puntos en común que permiten conectarlos: sus complejos sistemas de articulación, el uso de recubrimientos, los rellenos que los hacen blandos al tacto, los postizos y, finalmente, el desarrollo de toda una serie de leyendas que podrían ser vinculadas a estas características formales y técnicas.

Al no existir un grupo de piezas específicas o un tipo de crucificado específico, las imágenes articuladas responden a todas las características habituales de las imágenes de culto, diferenciándose únicamente en la introducción de estos mecanismos. Estos mecanismos que permiten su movimiento llevan también a que estas imágenes oscilen entre los límites de las categorizaciones establecidas para las imágenes religiosas. Estas varían su estado a través del movimiento, basculando entre imágenes de culto (o devocionales) y entre parecerse a una especie de enorme marioneta que ejerce el papel de un actor. Pero, además, este estado cambiante resultado del movimiento, también las sitúa en los límites de la tipificación iconográfica, pues su configuración articulada permite que una misma imagen represente a Cristo crucificado, a Cristo en el Descendimiento, a Cristo como parte de la Piedad o a Cristo yacente en la tumba. Es decir, que la imagen cambia a través del movimiento, configurándose ya no como un tipo iconográfico – como una imagen congelada – sino como una narración. La posibilidad de movimiento de estos crucificados los dota de una cualidad narrativa de la que en principio carecerían por si mismos – pues las posibilidades que despertase a nivel de recreación narrativa mental serían independientes del propio objeto⁵⁶⁷ –. En estas escenificaciones la imagen pasa a formar parte de un relato, un relato físico que tiene lugar en una realidad espacio-temporal cambiante.

Cabe destacar el impacto que estas imágenes tendrían en los espectadores y en la imaginación colectiva de la comunidad. Durante un breve periodo del año esas imágenes a las que se rinde culto – o a las que se dirige la devoción – que habitualmente se encontraban relegadas a oscuras capillas, algunas distantes de los fieles, se encontraban, gracias a sus articulaciones, en movimiento, mucho más próximas de lo que suelen encontrarse con relación

⁵⁶⁷ Al observar una imagen religiosa los fieles serían transportados mentalmente al recuerdo de los hechos bíblicos. En el caso de estas imágenes en movimiento que configuran la escenificación de los mismos ¿hasta qué punto a través del movimiento de las imágenes en estos actos “performativos” los fieles no se encontraban en cierto modo insertos dentro de las escenas sagradas?

al fiel. Las articulaciones de estas piezas muestran una nueva dimensión sensorial de la imagen, que existen ahora en una realidad espacial cambiante. Este tipo de liturgias teatralizadas – como lo eran también las procesiones – son *performances* multisensoriales, en las que se combinan objetos materiales, imágenes, música, olores, iluminaciones y, sobre todo, creencias. No es difícil imaginarse cual podría ser la percepción de estas escenificaciones que durante unos días rompían con la rigidez habitual de las manifestaciones religiosas.

En lo relativo a la recepción de estas piezas, cabe destacar el caso de los Santos Cristos de Ourense y Fisterra, pues por sus características formales y las técnicas utilizadas en ellos producirían unas respuestas en su recepción enormemente empáticas y emocionales. Todas estas estrategias empleadas en estos dos crucificados serían recursos por medio de los cuales intentar aumentar el aspecto naturalista, que a su vez reproduce una sensación de presencia. Estas cuestiones, más allá del trasfondo conceptual que puedan tener, resultan fundamentales por el hecho de que la activación de las respuestas empáticas por parte del espectador está directamente vinculada a la identificación de lo que vemos como algo similar a nosotros. Es decir, se siente afinidad hacia una imagen porque tiene un cuerpo como el nuestro, pues a mayor similitud de la imagen con el ser humano, mayor sería la conexión emocional que despertaría su visualización. Por ejemplo, independientemente del funcionamiento de las imágenes por su condición de sagradas, puede afirmarse que el Santo Cristo de Ourense no produciría el mismo efecto ni la misma respuesta en el espectador que el Cristo de los Desamparados de la misma sede. Ambas operan en el espectador de formas diferentes, respondiendo a las intenciones y usos de la imagen en sus diferentes momentos de creación.

Finalmente, en lo que respecta al uso de estas esculturas el resto del año litúrgico, no todos los autores están de acuerdo en cuál sería su función. Según los Taubert estas imágenes no eran destinadas a encontrarse el resto del año dispuestas en el interior de las iglesias, sino que eran utilizadas únicamente durante la puesta en escena de Pascua⁵⁶⁸. Esta propuesta fue mantenida por otros autores, llevando a que las esculturas articuladas fuesen excluidas de la categoría de imágenes de culto o devocionales, y entendiendo que se encontrarían ocultas durante el resto del año. Sin embargo, Kopania afirma:

«Undoubtedly, the underlying reason for fitting sculptures of the crucified Christ with mechanisms allowing for their animation was to use them for purposes that could not be achieved by standard figures of the Saviour nailed to the cross. The underlying reason for making these types of figures was always the desire to add a certain realism to specific scenes from the life and death of Jesus, presented during theatricalized liturgical ceremonies or religious performances staged in church interiors, and to make them more attractive visually. This does not mean, however, that animated sculptures of the crucified Christ were only commissioned with the intention to make occasional use of them»⁵⁶⁹.

⁵⁶⁸ TUABERT y TAUBERT, “Mittelalterliche Kruzifixe”, p. 113.

⁵⁶⁹ KOPANIA, *Animated Sculptures*, pp. 164-165.

Para otros autores estas imágenes serían imágenes de culto que desempeñarían un papel litúrgico más allá de la Pascua, respondiendo a los usos habituales de las otras imágenes del Crucificado⁵⁷⁰. De este modo, muchas de estas imágenes articuladas, además de presentar un uso especial en Pascua – para el que al fin y al cabo estaban creados sus mecanismos – se encontrarían posiblemente dispuestas en los altares de las iglesias durante el resto del año, representando a Cristo crucificado.

En el caso gallego, existe constancia documental sobre el uso que se hacía el resto del año del Cristo de Ourense. Así, el obispo Vasco Pérez Mariño dejaba establecidas ciertas tradiciones litúrgicas en su testamento, como que cada viernes al terminar vísperas los asistentes al coro – por tanto, miembros del clero – debían acudir en procesión al altar de la Santa Cruz, donde se encontraría el Cristo. Además, cada año la misa mayor del día de la Invención de la Cruz debía celebrarse en este altar⁵⁷¹.

Así, tras un abandono temporal de sus localizaciones estáticas, y tras reproducir la muerte de Cristo al convertirse en su cadáver, estas esculturas articuladas recuperarían las localizaciones habituales que ocupaban, pues más allá de sus articulaciones, no difieren de las imágenes de culto habituales. Este tipo de piezas tendrían un papel a lo largo del año litúrgico como podrían tener las demás esculturas del Crucificado a las que remitíamos en capítulo 2 de este trabajo. Pero las piezas articuladas estaban pensadas para desempeñar un papel especial en Pascua, cuando abandonaban sus localizaciones estáticas, ya fuesen estas en altares o sepulcros⁵⁷².

⁵⁷⁰ Véase: KOPANIA, *Animated Sculptures*, pp. 163-185.

⁵⁷¹ FERRO COUSELO y LORENZO FERNÁNDEZ, “La capilla y santuario”, p. 12. Para el documento: CASTRO y MARTÍNEZ SUEIRO (trans.), *Colección de Documentos*, I, pp. 288-295 [véase la nota 462 para su consulta online].

⁵⁷² Cabe recordar que no todas eran dispuestas luego como Crucificados, sino que podían permanecer como Cristos yacentes, como sucede con el de Palencia.



5. Los *cruceiros*. Imágenes religiosas en los espacios públicos

Hemos visto como las imágenes religiosas comenzaron a abandonar sus localizaciones habituales para formar parte temporalmente de otros espacios. Los casos analizados hasta ahora son ejemplo del abandono de las localizaciones estáticas a través del movimiento y desplazamiento de las piezas. Este último capítulo se dedicará al estudio de los monumentos figurados que – a través de sus diversas funciones – llevaron las imágenes religiosas a ocupar, de manera permanente, los espacios públicos⁵⁷³. De este modo, se verá como las imágenes abandonan el marco espacial del templo para ser dispuestas en otros entornos, creándose nuevas relaciones entre ellas y los fieles⁵⁷⁴. Para ello trataremos ahora las cruces de piedra que fueron elevadas en los siglos bajomedievales en el paisaje gallego, conocidas como *cruceiros*; un tipo de construcción que consta de pedestal, varal, capitel y un remate cruciforme figurado.

Para llevar a cabo esta aproximación debemos partir del hecho de que el estudio de estas producciones presenta diversas dificultades. En primer lugar, nos encontramos con la carencia de fuentes documentales para el completo estudio de estas piezas, de modo que el conocimiento que podemos tener de estas se basa en los propios restos materiales conservados, en las comparaciones que pueden establecerse con producciones similares de otros territorios y en los textos foráneos en los que se encuentran referencias a estas realidades.

⁵⁷³ Somos conscientes de la problemática que puede presentar el uso en este contexto de la palabra “público”, pues podemos caer en la aplicación de un concepto contemporáneo ajeno a la realidad cultural medieval. Consideramos la utilización de otros términos – como podría ser “espacios cotidianos” – pero, finalmente, a pesar de que la consideración de “lo público” en estos momentos finales de la Edad Media fuese diferente de la actual, nos decantamos por este término. Para ello nos basamos en la posibilidad de acceso a estas imágenes sin mediación institucional, pues los espectadores podían ver estas cruces y sus imágenes religiosas sin la imposición de limitaciones espaciotemporales creadas por el ser humano. Este término fue utilizado también por Timmermann en su estudio sobre los “monumentos públicos” medievales, el primer estudio monográfico que trata de forma conjunta la producción de estas piezas en la Europa medieval. Este autor remite también a la problemática que puede conllevar dicha denominación, justificando la elección del término “público” de la siguiente forma: «my main rationale for choosing the term “public” is because the monuments of this book were without exception always in the public eye, very much in contrast to the precious illuminated manuscripts or ivory diptychs». Achim TIMMERMANN, *Memory and Redemption. Public Monuments and the Making of Late Medieval Landscape* (Turnhout, 2017), pp. xiii-xiv.

⁵⁷⁴ Aunque estas imágenes se encuentran permanente en nuevos espacios – como plazas o caminos – el acceso a las mismas estará siempre mediatizado a cierto nivel por la Iglesia, pues el paisaje cultural bajomedieval es totalmente cristiano y los espectadores acceden a ellas partiendo de la formación y la cosmovisión que les ha aportado la Iglesia.

Debemos tener presente también que posiblemente existiesen más piezas de las que conservamos, habiendo desaparecido muchas de ellas, de modo que – como sucede habitualmente – creamos nuestro relato basándonos en una realidad fragmentada. A este respecto, en la mayoría de los casos, lo único que conservamos son las cruces, que fueron luego dispuestas sobre varales posteriores; es decir, que, aunque conservamos el remate medieval, hemos perdido el resto de la estructura⁵⁷⁵. En cualquier caso, consideramos que en algunos ejemplos se conservan otros elementos medievales, como el capitel, o incluso un fuste original que carece actualmente de su remate gótico.

A las cuestiones aludidas – que complican la reconstrucción de la historia de los *cruceiros* – debemos añadir una serie de problemáticas que derivan de la historiografía que se ha encargado del estudio de estas piezas, la cual se inició con trabajos derivados de las corrientes historicistas de pensamiento de principios del siglo XX. Así, el primer estudio monográfico dedicado a estas producciones fue *As cruces de pedra na Galiza* de Castelao, publicado póstumamente en el año 1950⁵⁷⁶. En esta obra el autor plantea la primera aproximación al

⁵⁷⁵ En algunos casos se conservan inscripciones o referencias vinculadas con la construcción de las nuevas estructuras. Así sucede, por ejemplo, en el caso del Cruceiro situado junto a la iglesia parroquial de San Vicente de Fervenzas (Aranga, A Coruña), en cuya base aparece grabada la fecha “1865”, que correspondería claramente al nuevo soporte, pero no a la cruz gótica que sujeta. Algo similar sucede en el caso del conocido como Cruceiro dos Santos, en Tines (Vimianzo, A Coruña), que aparece citado documentalmente en el testamento del clérigo de la parroquia de Serramo, Juan de Pazos (1671), quien indica que el *cruceiro* había sido levantado por encargo de su padre: «y por quanto dho. Ant[oni]o Rodríguez de Pazos mi Padre en su vida hizo un crucero que esta puesto junto y en el camino que ba de Tines para el lugar de Cheis y es de mucha consideración y venera[ci]on y necesita de mejores escalones y fortificaciones por tener la cruz mucho peso e ymagenes». Siguiendo esta referencia, el *cruceiro* dataría del siglo XVII, una cronología que no coincide con la clara estética gótica de la imagen. A este respecto planteaba ya acertadamente Lema Suárez la posibilidad de que lo que habría hecho el padre de este clérigo de Serramo fuera poner varal nuevo a la cruz gótica. Referencia documental tomada de: Xosé María LEMA SUÁREZ, “Os lugares sacros da parroquia de Bamiro (Vimianzo-A Coruña) e o ‘Cruceiro dos Santos’, un conxunto escultórico gótico inédito”, *Brigantium*, 8 (1993-1994), pp. 105-107.

⁵⁷⁶ Además de la creación de *As cruces de pedra na Galiza* podemos remitir a otros momentos en la vida de Castelao en los que estas cruces de piedra fueron fundamentales. Este autor inicia sus estudios sobre estos monumentos – como él mismo resalta en las “Verbas limiares” de su obra – a raíz de su ingreso en el Seminario de Estudos Galegos en 1923. Comenzará entonces su proceso de investigación sobre los calvarios de la Bretaña francesa, consiguiendo en 1929 una beca para la Ampliación de Estudios de la Comisión de Estudios de Galicia, que le permitió emprender un viaje para estudiar estas producciones *in situ*. Los resultados de esta investigación fueron publicados en 1930 bajo el título *As cruces de pedra na Bretaña*. Cuatro años más tarde Castelao entraba como miembro de la Real Academia Galega ofreciendo el discurso “As cruces de pedra na Galiza”, impreso posteriormente por la Editorial Nós en 1964. Este sería el germen del libro homónimo que fue publicado tras su muerte y que habría escrito ya desde el exilio en Argentina. La relación de este autor con estas construcciones fue el objeto de dos exposiciones llevadas a cabo en el Museo de Pontevedra: la primera *Castelao e as cruces de pedra* en el año 2000, y la segunda – cuatro años después – conmemoraba su viaje a Bretaña bajo el título *Castelao en Bretaña*. Para los catálogos de estas exposiciones véase: Xosé Carlos VALLE PÉREZ, *Castelao e as cruces de pedra. Fondos do Museo de Pontevedra* (A Coruña, 2000); Xosé Carlos VALLE PÉREZ, *Castelao en Bretaña* (Pontevedra, 2004). Para la figura de Castelao (†1950), véase: Miguel-Anxo SEIXAS SEOANE, *Alfonso Daniel Manuel Rodríguez ‘Castelao’: biografía dun constructor da nación*, Tesis doctoral, 3 vols. (Santiago de Compostela, 2017). El primero de los volúmenes ha sido publicado recientemente: Miguel-Anxo SEIXAS SEOANE, *Castelao: constructor da nación*, I (Vigo, 2019).

estudio de estas cruces, aportando las primeras hipótesis sobre sus cronologías, su desarrollo, los impulsos que llevaron a su producción y donde se encontrarían sus orígenes⁵⁷⁷.

Al aproximarnos a esta obra debemos hacerlo siendo conscientes de que esta pertenece a un contexto histórico y cultural muy específico en el que se está desarrollando la construcción de la identidad nacional gallega⁵⁷⁸. Así, en la obra de Castelao se encuentran múltiples referencias a la cultura celta y a la producción de cruces de piedra como el producto de una espiritualidad étnica a-histórica que motivaría en ciertos territorios atlánticos la producción de este tipo de construcciones⁵⁷⁹. Esta obra de Castelao tuvo un enorme impacto en nuestra forma

⁵⁷⁷ Existen estudios anteriores de otros autores sobre los *cruceiros* gallegos, pero el de Castelao es el primer trabajo monográfico que asentó las premisas para la investigación de estas producciones. Ejemplos de trabajos anteriores son los llevados a cabo por el fraile franciscano Atanasio López-Ordoñez Fernández (†1944), Cronista General de la Provincia Franciscana de Santiago que dedicó algún escrito a estas piezas a principios del siglo XX. También escribió sobre estas piezas José Casal Lois (†1912), uno de los fundadores de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra y Miembro de la Real Academia de Bellas Artes, quien entre los años 1906 y 1908 llevó a cabo un estudio inédito sobre *cruceiros* y petos de ánimas del Concello de Pontevedra (conservado en los fondos del Museo de Pontevedra). Atanasio LÓPEZ-ORDOÑEZ FERNÁNDEZ, “Una excursión por los alrededores de Noya. Cruces y cruceros”, *Diario de Galicia* (1914). Véase también: Clodio GONZÁLEZ PÉREZ, “Algúns precursores composteláns no estudo e valoración dos cruceiros (século XIX)”, *IX Congreso Galego de Cruceiros* (Lugo, 2018), pp. 121-140.

⁵⁷⁸ En Irlanda también se llevaron a cabo trabajos en los que las cruces de piedra eran identificadas como elementos de identidad. Uno de los mayores exponentes de esta realidad fue Henry O'Neill (†1880), quien llevó a cabo la obra *Illustrations of the Most Interesting of the Sculptured Crosses of Ancient Ireland* (1857). Este autor, además de tomar partido en los movimientos políticos de su tiempo y de ser miembro de la Repeal Association, formó parte de un grupo más amplio de académicos y “antiquarians” que buscaron promover la identidad cultural irlandesa. En sus trabajos presenta las cruces de piedra como una producción nativa, dentro de un proyecto más amplio en el que se buscaba promover el arte irlandés como una expresión del carácter nacional, mostrando a Irlanda como una nación con una cultura artística indígena y propia que la desconectaba del ámbito inglés hasta el que entonces había sido ligada. Por ejemplo, además de las cruces, O'Neill estudió también las *round towers* características de los recintos monásticos irlandeses, presentándolas como producciones de origen pagano y rechazando así la propuesta de Petrie, quien las consideraba elementos llevados a cabo tras la introducción del cristianismo en Irlanda. Véase: Jeanne SHEEHY, *The Rediscovery of Ireland's Past: Celtic Revival, 1830-1930* (Londres-Nueva York, 1980), pp. 17-27, 29-39; Maggie M. WILLIAMS, “Constructing the Market Cross at Tuam: The Role of Cultural Patriotism in the Study of Irish High Crosses”, *From Ireland Coming: Irish Art from the Early Christian to the Late Gothic Period and its European Context* (Princeton, 2001), pp. 141-143; Peter HARBISON, *Henry O'Neill of the 'Celtic Cross'. Irish Antiquarian, Artist and Patriot* (Dublín, 2015).

⁵⁷⁹ Durante el siglo XIX el pensamiento romántico llevó a los autores gallegos – así como a los de otras áreas europeas – a buscar sus particularidades como nación, buscando en el pasado los elementos que definían su identidad. Como parte de este proceso las diversas naciones europeas llevaron a cabo la designación de sus ancestros, resultando en el caso gallego en una fundación etno-cultural que vinculaba Galicia con los celtas. Fue Verey y Aguiar en su *Historia de Galicia* (1838) quien convierte las referencias a los celtas en uno de los pilares fundamentales de la historia gallega; es posteriormente Murguía en *Historia de Galicia* (1865) quien presenta el elemento étnico como punto central de la fundación nacional gallega. A principios del siglo XX, momento en el que se pasa del regionalismo al desarrollo del movimiento nacionalista, la línea de pensamiento que refería a las raíces celtas de Galicia fue recogida por Risco en *Teoría do nacionalismo galego* (1920) y otros autores de la Xeración Nós, entre ellos, Castelao. Esta identificación de Galicia como parte de las naciones celtas fue especialmente fuerte en el caso de las conexiones con Irlanda, que acababa de alcanzar la independencia de los británicos en 1922. Véase: Ramón MÁIZ SUÁREZ, “Raza y mito céltico en los orígenes del nacionalismo gallego: Manuel M. Murguía”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 25 (1984), pp. 137-180; Alberto ÁLVAREZ LUGRÍS y Eduardo MOSCOSO MATO, “Galicia, Ireland and the *Leabhar Gabhala*: The Role of the Celtic Myth in the Construction of the National Identity of Galicia”, *Galician and Irish Identity Through Texts* (Santiago de Compostela, 2005), pp. 55-131; Ramón VILLARES, “Castles vs. Castros: the Middle Ages in the construction of Galician national identity”, *Culture and Society in Medieval Galicia: A Cultural Crossroad at the Edge of Europe* (Leiden, 2015), pp. 917-946. Para un estudio más amplio de la construcción de las identidades nacionales véase: Benedict ANDERSON, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*

de percibir estas construcciones – desde un punto de vista general –, pero también en trabajos académicos posteriores. Esa consideración de los *cruceiros* como elementos propios de la identidad nacional y cultural gallega, así como las vinculaciones de estos monumentos con las cruces llevadas a cabo en Irlanda, Escocia, Gales o Bretaña, tuvieron un impacto en los estudios realizados posteriormente, encontrándose múltiples referencias a estas ideas especialmente en las aproximaciones llevadas a cabo desde los puntos de vista más próximos a la etnografía⁵⁸⁰.

Además de esta distorsión, nos encontramos, en el caso de Galicia, con una ausencia de investigaciones puramente académicas centradas en el estudio de estas piezas⁵⁸¹, mientras que son numerosas las publicaciones en torno a los *cruceiros* llevadas a cabo por estudiosos no académicos que se centran, generalmente, en aspectos vinculados con la etnografía y las tradiciones populares. Debe resaltarse de los trabajos de estos autores la importante labor de catalogación que llevan a cabo, normalmente a través del estudio de los *cruceiros* a través de divisiones locales de diversas zonas de la geografía gallega⁵⁸². Esta carencia de investigaciones académicas centradas en las cruces de piedra no es un problema exclusivo del ámbito gallego, pues Timmermann comenzaba la introducción de su libro preguntándose «why, one wonders, has this amazing treasure trove of monuments – out there for all to look at ... – been almost completely ignored by historians of art and visual culture?»⁵⁸³. A pesar de que esta realidad sea común a gran parte de los territorios occidentales, debemos tener en cuenta que no sucede lo

(Londres, 1996 [1983]); Justo G. BERAMENDI et al. (eds.), *Nationalism in Europe Past and Present*, 2 vols. (Santiago de Compostela, 1994); Anne-Marie THIESSE, *La création des identités nationales: Europe XVIIIe-XXe siècle* (Paris, 1999); Patrick J. GEARY, *The Myth of Nations. The Medieval Origins of Europe* (Princeton, 2002). Sobre el caso específico de Castelao y las cruces de piedra, hemos llevado a cabo el trabajo: Sara CARREÑO, “From Religious Artefacts to Symbols of Identity: The Role of Stone Crosses in the Galician National Discourse”, (en prensa).

⁵⁸⁰ Una de las premisas establecidas por Castelao, y que seguirá siendo repetida en investigaciones posteriores, es que el origen de las cruces de piedra se encuentra en Irlanda y las Islas Británicas, siendo necesariamente este el punto de inicio para la investigación sobre las cruces gallegas: «Pero, tratándose de Galiza, xulgamos necesario dar primeiramente algunha lixeira idea da arte celta das Illas Británicas, porque alí atoparemos os antecedentes da cruz moimental». Alfonso Daniel Manuel Rodríguez CASTELAO, *As cruces de pedra na Galiza* (Galaxia, 1984 [1950]), p. 43. Para referencias similares en trabajos posteriores véase, por ejemplo: Marta PLAZA BELTRÁN, “El lenguaje de la piedra: cruces, cruceros y pairones”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XIX, 38 (2010), pp. 369-404; Marta PLAZA BELTRÁN, “Origen, vías de penetración y expansión de cruces y cruceros en la Península Ibérica”, *Hispania Sacra*, LXV, 131 (2013), pp. 7-28.

⁵⁸¹ Debemos destacar para el estudio de las piezas medievales las siguientes aproximaciones: Xosé Carlos VALLE PÉREZ, “Cruceiros”, *Gran Enciclopedia Gallega*, VIII (Santiago de Compostela, 1974), pp. 49-59; MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, pp. 426-428; M^a Dolores BARRAL RIVADULLA y Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “Devociones en piedra en la Galicia gótica rural”, *Sémata*, 9 (1998), pp. 405-423; Sara CARREÑO, “Devociones en granito: Cruceiros medievales en la Provincia de A Coruña”, *VIII Congreso Galego de Cruceiros* (Lugo, 2017), pp. 85-102.

⁵⁸² En la mayor parte de los casos estos trabajos no profundizan en un estudio de las piezas a las que remiten. Buen ejemplo de esta labor de catalogación son gran parte de los capítulos editados como resultado de las diversas ediciones del “Congreso galego sobre Cruceiros e cruces de pedra”, que publicaba en 2018 su noveno número. A estos libros de actas deben sumarse numerosas publicaciones destinadas a la catalogación de estos monumentos; por citar solo algunos ejemplos de los más recientes: José M^a LAREDO CORDONIE et al., *Os cruceiros máis sobranceiros da Costa da Morte*, 2 vols. (Vimianzo, 2012-2015); Xesús Antonio GULÍAS LAMAS, *Os cruceiros do Concello de Rianxo* (Noia, 2015); Manuel-Gonzalo PRADO GONZÁLEZ, *Cruceiros, cruces e petos de ánimas en Terras de Frago* (Pontevedra, 2013); Fernando ARRIBAS ARIAS et al., *Cruceiros do Concello de Vilalba* (Vilalba, 2011).

⁵⁸³ TIMMERMAN, *Memory and Redemption*, p. ix.

mismo en el caso de las excepcionales cruces de piedra altomedievales en los territorios de Irlanda y Reino Unido, que cuentan con un amplio número de trabajos.

Una vez planteadas las problemáticas para el estudio de estas piezas, consideramos necesario hacer un breve recorrido por los primeros ejemplos escultóricos en los que la imagen de Cristo crucificado fue sacada a los espacios exteriores⁵⁸⁴. Así, haremos referencias a las primeras cruces cristianas dispuestas en espacios públicos y remitiremos, brevemente, a las cruces pétreas altomedievales de Irlanda y Reino Unido.

5.1. LA IMAGEN DE CRISTO CRUCIFICADO EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS.

El primer ejemplo de una imagen de Cristo crucificado dispuesta en un espacio público – o por lo menos de la que tengamos constancia – fue el panel de la Crucifixión de las Puertas de Santa Sabina de Roma (siglo V). En esta primera imagen pública del Crucificado no se representa la cruz, sino que se alude a ella a través de la postura corporal de Cristo, así como a través de unos pequeños elementos que, en cierto sentido, materializaban parcialmente el madero⁵⁸⁵. La forma de representar al Crucificado variaría enormemente desde esta primera obra hasta llegar al tipo de figuras que aparecen en los *cruceiros* bajomedievales, donde, primero, la cruz pasa a ser el elemento principal donde se disponen las figuras; y, en segundo lugar, el cuerpo de Cristo alcanza, en las piezas del siglo XIV, un gran protagonismo que irá perdiendo en las producciones de la centuria siguiente.

Pero existe otra diferencia fundamental entre aquella primera representación en Santa Sabina y los *cruceiros*, y es que en aquellas puertas la imagen aparecía todavía vinculada físicamente al marco institucional de la iglesia, como sucedería luego con los portales figurados o las diversas esculturas o pinturas que podrían encontrarse en los muros exteriores de los templos⁵⁸⁶. Habría que esperar a los siglos VIII y IX para empezar a encontrar en el Occidente

⁵⁸⁴ Los monumentos públicos fueron comunes ya en el mundo antiguo, pero no consideramos necesario retrotraernos a los inicios de este tipo de manifestaciones, así como tampoco remitiremos a otros elementos dispuestos en los espacios públicos durante los siglos bajomedievales. Para un estudio de otras producciones públicas a finales de la Edad Media, como *spolia* reutilizadas, rollos, o fuentes, véase: Christine B. VERZAR, “The Semiotics of the Public Monument in the 13th-and 14th-Century City Squares. Civic Values and Political Authority: Vox Civitatis”, *Arte d’Occidente: Temi e Metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini* (Roma, 1999), pp. 257-267. También los apartados que Timmermann dedica al estudio de otros tipos de monumentos en su trabajo: TIMMERMAN, *Memory and Redemption*, pp. 90-120.

⁵⁸⁵ Sheckler y Leith vinculaban la postura de Cristo y los dos ladrones de este panel con la figuración de los Tres hebreos en el horno que existe en la pintura mural de las catacumbas romanas. Véase: SHECKLER y LEITH, “The Crucifixion Conundrum”, pp. 67-88. Para el contexto en el que se enmarcan estas puertas véase: Mary Joan Winn LEITH y Allyson Everingham SHECKLER, “Background as Foreground: The Santa Sabina Crucifixion Panel”, *Notes in the History of Art*, XXXVII, 4 (2018), pp. 205-214.

⁵⁸⁶ Cabe remitir al cambio que supuso la salida de las imágenes del interior del templo a las portadas, generando que hacia 1100 las imágenes irrumpían en los espacios cotidianos de la población. Sauerländer estudia las portadas románicas concluyendo que estas se encontraban vinculadas con su contexto y espacio originales. Interpretaba los programas de estas portadas como la trasposición al espacio exterior de las teofanías que hasta entonces habían estado situadas en los ábsides y recludas al interior de los templos. Véase: Willibald SAUERLÄNDER, “Romanesque

medieval la producción de cruces de piedra que son destinadas a espacios públicos⁵⁸⁷, siendo en Irlanda y los diversos territorios que constituyen las Islas Británicas donde se encuentran las primeras cruces figuradas de este tipo, especialmente relevantes para nuestro estudio por acoger la imagen del Crucificado. En el caso insular, en un primer momento la disposición de este tipo de construcciones en el paisaje fue vinculada a los procesos de cristianización de estos territorios, de modo que la elevación de estos monumentos respondía a un contexto en el que se estaba asimilando una nueva religión⁵⁸⁸.

Consideramos necesario hacer una breve aproximación a las cruces de piedra producidas durante los siglos medievales en Irlanda y las Islas Británicas⁵⁸⁹, no porque consideremos que existe una vinculación directa y lineal entre ellas y los *cruceiros* bajomedievales gallegos, si no porque estas cruces son los primeros antecedentes de una producción similar – con unos usos en ocasiones similares – que conservamos en la Europa occidental. En cualquier caso, aunque remitir a los programas visuales y funciones de estas primeras cruces pueda servir para entender el desarrollo posterior de cruces bajomedievales, es importante tener presente que las primeras cruces insulares son piezas propias de realidades históricas y espirituales diferentes⁵⁹⁰.

Sculpture and Its Architectural Context”, *The Romanesque Frieze and Its Spectator: The Lincoln Symposium Papers* (Londres, 1992), pp. 17-43; Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS y José Luis SENRA GABRIEL Y GALÁN (coords.), *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias* (Santiago de Compostela, 2003).

⁵⁸⁷ Fuera del marco geográfico al que aquí remitimos destaca la producción en Armenia de un tipo de estelas de piedra con cruces labradas conocidas como *Khachkars*. Se considera que comenzaron a producirse en el siglo IX y eran utilizadas durante la Edad Media para conmemorar a los muertos y para marcar áreas en las que tuvieron lugar hechos significativos. Estas piezas, de las que destacan sus elaborados entrelazos, continuaron produciéndose a lo largo de los siglos, siendo posible encontrar ejemplos contemporáneos. Muchos de ellos apenas muestran decoración más allá de la propia cruz y los entrelazos, como sucede en el ejemplar labrado en basalto conservado en el Museo de Historia de Armenia (ca. 1100-1200), proveniente de la Provincia de Lori). Pero se conservan también piezas de este tipo en las que aparece el cuerpo de Cristo, conocidos como *Amenaprkich* y habitualmente producidos en el siglo XIII, como son los casos del Monasterio de Haghpat (1273). Véase: Jannic DURAND et al., *Armenia Sacra. Mémoire chrétienne des Arméniens (IVe-XVIIIe siècle)* (París, 2007); Colum HOURIHANE (coord.), “Khachkar”, *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, II (Nueva York, 2012), p. 222. Véase también: entrada “Haghpat 6: Gallery & Amenaprkich Khachkar (8). Book Depository (Library) (9)” de la página web *Armenian Heritage*, resultado del proyecto *Armenia Monuments Awareness Project*: [<http://www.armenianheritage.org/en/monument/Haghpat/101>] [última visita 10/06/2019]; entrada “El arte de las cruces de piedra armenias. Simbolismo y técnica de esculpido de las khachkars” de la sección de Patrimonio Inmaterial de la UNESCO: [<https://ich.unesco.org/es/RL/el-arte-de-las-cruces-de-piedra-armenias-simbolismo-y-tecnica-de-esculpido-de-las-khachkars-00434>] [última visita 10/06/2019].

⁵⁸⁸ Véase, por ejemplo: Jane HAWKES, “Sermons in Stone: The Mysteries of Christ in Anglo-Saxon Sculpture”, *The Cross Goes North: Processes of Conversion in Northern Europe, A.D. 300-1300* (Woodbridge, 2003), pp. 351-370.

⁵⁸⁹ Agradezco enormemente la ayuda de la Profesora Jane Hawkes y la Doctora Philippa Turner quienes me han orientado en el estudio de las cruces de piedra insulares. Muchas de las referencias que aquí pueden encontrarse son el resultado de sus recomendaciones y su guía; sin su ayuda no podría aproximarme a la complejidad de la historia de estas producciones.

⁵⁹⁰ La aproximación que aquí realizamos no pretende hacer un recorrido exhaustivo por la historia de estas construcciones, sino aportar una muestra de cuáles fueron las imágenes y funciones que estas tuvieron. De este modo, lo que aquí presentamos es una breve síntesis de una realidad mucho más amplia y compleja que ha sido objeto de una numerosa cantidad de trabajos que daban comienzo en el siglo XIX con los estudios de O’Neill o Stokes. Algunas de las contribuciones más destacables para el estudio de estas piezas son: John Romilly ALLEN, *Early Christian Symbolism in Great Britain and Ireland Before the Thirteenth Century* (Londres, 1887); Margaret STOKES, *Early Christian Art in Ireland* (Londres, 1887); Henry Saxton CRAWFORD, *Handbook of Carved*

A pesar de que las cruces en Irlanda y las Islas Británicas, especialmente en el caso de las altomedievales, han sido ampliamente estudiadas, sus orígenes, cronologías y funciones siguen suponiendo hoy cuestiones ampliamente discutidas. Los ejemplos más tempranos que se han conservado en el caso del territorio británico – que habían sido inicialmente datados en el siglo VII – se consideran actualmente de entre los siglos VIII y IX⁵⁹¹. En el caso de Escocia, que fue considerado durante mucho tiempo el lugar donde se inició la producción de estos monumentos, las cruces más tempranas conservadas – entre ellas, por ejemplo, la conocida como Dupplin Cross – datarían ya del siglo IX, y no de fechas más tempranas⁵⁹². En cuanto a las *chrois áird* irlandesas⁵⁹³, en un primer momento los ejemplos más tempranos fueron fechados de entre los siglos VIII y IX⁵⁹⁴. En la actualidad esta datación sigue siendo ampliamente debatida, con numerosos autores que consideran estas cruces un fenómeno de los siglos IX y X⁵⁹⁵. Lo que es aceptado de manera general es que los ejemplos más representativos de estas cruces fueron llevados a cabo en el siglo X, como es el caso, por citar algunos de los ejemplos más relevantes, de la Cruz de Muiredach en Monasterboice (Co. Louth, Irlanda) [Fig. 31] o la conocida como Cross of the Scriptures en Clonmacnoise (Co. Offaly, Irlanda).

En cuanto a las complejas funciones, localizaciones e imágenes de las cruces de estos territorios, han sido también un tema ampliamente debatido, dando como resultado diversas hipótesis y propuestas. Para el caso de las cruces de los territorios de Reino Unido, se les ha asociado: un uso procesional, una posible función eucarística y litúrgica, un uso como marcas de límites religiosos o institucionales, una función como elementos que marcaban lugares en los que llevar a cabo oraciones, y, finalmente, una función conmemorativa asociada a ámbitos

Ornament from Irish Monuments of the Christian Period (Dublín, 1926); William G. COLLINGWOOD, *Northumbrian Crosses of the Pre-Norman Age* (Londres, 1927); Arthur Kingsley PORTER, *The Crosses and Culture of Ireland* (Nueva York, 1971 [1931]); Françoise HENRY, *La sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de l'ère chrétienne*, 2 vols. (París, 1933); Eric H. L. SEXTON, *A Descriptive and Bibliographical List of Irish Figure Sculptures of the Early Christian Period: With a Critical Assessment of Their Significance* (Portland, 1946); Helen M. ROE, *The High Crosses of Kells* (Athboy, 1959); John HIGGITT, "Words and Crosses: The Inscribed Stone Crosses in Early Medieval Britain and Ireland", *Early Medieval Sculpture in Britain and Ireland* (Oxford, 1986), pp. 125-152; Éamonn Ó CARRAGÁIN, "The Ruthwell Cross and Irish High Crosses: Some Points of Comparison and Contrast", *Ireland and Insular Art, A.D. 500-1200* (Dublín, 1987), pp. 118-128; Peter HARBISON, *The High Crosses of Ireland: An Iconographical and Photographic Survey*, 3 vols. (Bonn, 1992); Kees VEELENTURF, *Dia Brátha. Eschatological Theophanies and Irish High Crosses* (Amsterdam, 1997).

⁵⁹¹ Para una aproximación a los ejemplares conservados en los territorios hoy británicos véase la serie *Corpus of Anglo-Saxon Stone Sculpture* que fue producida por la British Academy: Rosemary CRAMP y Derek CRAIG (eds.), *Corpus of Anglo-Saxon Stone Sculpture*, 12 vols. (Oxford, 1977-2016). Véase también la página web: [http://www.ascorpus.ac.uk/index.php].

⁵⁹² Isabel HENDERSON, "The Dupplin Cross: A Preliminary Consideration of its Art-historical Context", *Northumbria's Golden Age* (Stroud, 1999), pp. 161-177.

⁵⁹³ Así aparecen referidas en los *Annala Rioghachta Éireann* (Anales del Reino de Irlanda), del siglo XVII, citado en HARBISON, *The High Crosses of Ireland*, I, p. 4. Para un resumen sobre las cruces irlandesas véase: Rachel MOSS (ed.), *Art and Architecture of Ireland*, I (Dublín-Londres-New Haven, 2014), pp. 143-158, 383-385.

⁵⁹⁴ Robert B. K. STEVENSON, "The Chronology and Relationships of Some Irish and Scottish Crosses", *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 86, 1 (1956), pp. 84-96.; François HENRY, *Irish High Crosses* (Dublín, 1964), pp. 59-60; Peter HARBISON, *L'Art Médiéval en Irlande* (Yonne, 1998), pp. 151-152.

⁵⁹⁵ Véase: Ragnall Ó FLOINN, "Patrons and Politics: Art, Artefact and Methodology", *Pattern and Purpose in Insular Art* (Oxford, 2001), pp. 1-14.

funerarios, pues muchas de ellas tienen inscripciones en las que se incluyen referencias a los difuntos y peticiones de oraciones por sus almas⁵⁹⁶.

En lo referente a sus programas visuales, estas cruces aluden, a través de sus imágenes a afirmaciones generales sobre la fe cristiana y sobre el papel de la Iglesia⁵⁹⁷. Es necesario tener en cuenta que, dependiendo de su complejidad, estos programas posiblemente fuesen destinados a audiencias diferentes, desde las más formadas – como diversos grupos eclesiásticos –, hasta las menos instruidas, incluyendo a la comunidad circundante y a aquellos quienes trabajaban las tierras donde estas piezas se encontraban, ya fuesen en terrenos monásticos o seculares⁵⁹⁸. No profundizaremos en las consideraciones sobre los posibles significados que existirían tras los motivos no figurativos⁵⁹⁹, para centrarnos en las escenas e imágenes religiosas, nos encontramos con diferentes imágenes que enfatizan la liberación de los fieles del mal⁶⁰⁰, el poder de Cristo, la redención de la humanidad, la esperanza en la salvación y la importancia de la Iglesia como mediadora de ese poder salvífico que ofrece el cristianismo, mensajes, todos ellos, que se ajustan al contexto de la asimilación de este nuevo sistema de creencias⁶⁰¹. Algunas de las escenas representadas de modo recurrente son: la Crucifixión, la Anunciación, el *Agnus Dei* o Cristo sobre las bestias.

En cuanto a las cruces irlandesas, estas se encontraban estrechamente relacionadas con el mundo monástico, siendo habitual la existencia de varias de estas cruces vinculadas a los recintos monásticos. A mayores de esta promoción religiosa, Ó Floínn sugiere en su trabajo sobre las cruces de Ahenny (Co. Tipperary) que el patrocinio de la élite secular también pudo haber jugado un importante papel en su creación⁶⁰². Así, entre las funciones asociadas a estas

⁵⁹⁶ Para una aproximación a estas propuestas (con referencias bibliográficas), véase: Éamonn Ó CARRAGÁIN, “Liturgical Innovations Associated with Pope Sergius and the Iconography of the Ruthwell and Bewcastle Crosses”, *Bede and Anglo-Saxon England* (Oxford, 1978), pp. 131-147; Éamonn Ó CARRAGÁIN, “A Liturgical Interpretation of the Bewcastle Cross”, *Medieval Literature and Antiquities: Studies in Honour of Basil Cothle* (Cambridge, 1987), pp. 15-42; Jane HAWKES, “Anglo-Saxon Sculpture: Questions of Context?”, *Northumbria's Golden Age* (Stroud, 1999), pp. 212-213; Catherine E. KARKOV, *The Art of Anglo-Saxon England* (Woodbridge, 2011), p. 70.

⁵⁹⁷ El número de cruces figurativas que se han conservado es relativamente pequeño. Buena muestra de ello es el caso de las cruces conservadas en lo que fue el territorio de Northumberland, donde de las 113 piezas que han llegado a nuestros días únicamente seis de ellas tienen figuraciones. Jane HAWKES, “The Art of the Church in ninth-Century Anglo-Saxon England: The Case of Masham Column”, *Hortus Artium Medievalium*, 8 (2002), p. 337.

⁵⁹⁸ HAWKES, “Anglo-Saxon Sculpture”, p. 214.

⁵⁹⁹ Motivos como las ramas de vid, la ornamentación animal o los entrelazos son comunes en las cruces conservadas tanto en Irlanda como en Reino Unido. Estos elementos no mostrarían únicamente una función estética, sino que tendrían también significados simbólicos. Jane HAWKES, “Symbolic Lives: The Visual Evidence”, *The Anglo-Saxons from the Migration Period to the Eighth Century* (Woodbridge, 1997), pp. 311-344; KARKOV, *The Art of Anglo-Saxon England*, p. 72.

⁶⁰⁰ Relacionado con esta idea está el valor protector que es inherente a la propia cruz, perfectamente reflejado en la Ruthwell Cross, en cuya inscripción se encuentran grabados versos del poema *The Dream of the Rood* en los que puede leerse: «Then no one need be very much afraid who previously has borne for himself the best of symbols on his breast». Transcripción de: Éamonn Ó CARRAGÁIN, *Ritual and the Rood. Liturgical Images and the Old English Poems of the Dream of the Rood Tradition* (Toronto, 2005), p. 329.

⁶⁰¹ HAWKES, “Anglo-Saxon Sculpture”, pp. 208, 213; KARKOV, *The Art of Anglo-Saxon England*, pp. 71, 256.

⁶⁰² O'FLOINN, “Patrons and politics”, pp. 1-14. Otro ejemplo sería la Cross of the Scriptures de Clonmacnoise, en la que se encuentra un panel con la representación de los reyes y el abad que fundaron el monasterio.

cruces se encuentran la demarcación, la señalización y la protección⁶⁰³. Además, como sucedía en el caso de Reino Unido, algunos estudiosos sugieren que las cruces irlandesas podrían haber tenido también un papel litúrgico y didáctico, ya que muchas de las imágenes representadas en ellas eran temas comunes en los sermones⁶⁰⁴. Buenos ejemplos de este fenómeno son las conocidas como *Scripture Crosses* – o “Cruces de las Escrituras” – habituales de la región irlandesa de las Midlands, unas cruces que se caracterizan por su despliegue de escenas figurativas dispuestas en diferentes paneles.

Casi todas las escenas representadas en estas cruces son de temática cristiana, con episodios de ambos Testamentos que fueron comunes en los programas visuales de los primeros siglos del cristianismo. La imagen más habitual es la Crucifixión, que – con algunas excepciones–, se encuentra generalmente en el centro de la cruz, en la intersección de los brazos⁶⁰⁵. En estas cruces esta imagen no solo remitiría al momento histórico de la Pasión narrado en los Evangelios, sino que tendría también connotaciones escatológicas⁶⁰⁶. Dicha hipótesis concuerda con la imagen que aparece generalmente dispuesta en el otro lado de la cruz en correspondencia con el Crucificado, siendo habitual encontrar la representación del juicio final o la segunda venida⁶⁰⁷, de modo que Cristo centra el monumento en ambas caras. Esta configuración responde a la consideración que tendría la Crucifixión dentro de la historia de la salvación y a la idea general de que la redención del ser humano había sido obtenida gracias al sacrificio de Cristo. En cuanto a las otras imágenes, remiten en su mayoría a la idea del modo a través del cual Dios ayudó a quienes creyeron en Él, siendo habituales las representaciones de Adán y Eva, los Tres hebreos en el Horno, el Sacrificio de Isaac, el Encuentro de san Pablo y san Antonio, diversas escenas de la vida de David y escenas de la vida de Cristo. Es decir, que los ciclos visuales de estas cruces enfatizan las ideas en torno a la redención y como la salvación tras la muerte podía ser obtenida a través del cristianismo⁶⁰⁸.

⁶⁰³ ANN E. HAMLIN, “Crosses in Early Ireland: The Evidence from Written Sources”, *Ireland and Insular Art, A.D. 500-1200* (Dublín, 1987), pp. 138–140.

⁶⁰⁴ HENRY, *Irish High Crosses*, p. 19; ÉAMONN Ó CARRAGÁIN, “Visual Theology within a Liturgical Context: The Visual Programmes of the Irish High Crosses”, *L'Irlanda e gli Irlandesi nell'alto Medioevo* (Spoleto, 2010), pp. 707-750.

⁶⁰⁵ HARBISON, *The High Crosses of Ireland*, I, p. 273; JENIFER NÍ GHRÁDAIGH, “Audience, Visuality and Naturalism: Depicting the Crucifixion in Tenth-Century Irish Art”, *The Mystery of Christ in the Fathers of the Church. Essays in Honour of D. Vicent Twomey*, (Dublín-Portland, 2012), pp. 151-160.

⁶⁰⁶ VEELNTURF, *Dia Brátha*, pp. 121-150; KEES VEELNTURF, “Irish High Crosses and Continental Art: Shades of Iconographical Ambiguity”, *From Ireland Coming: Irish Art from the Early Christian to the Late Gothic Period and its European Context* (Princeton, 2001), pp. 83-101. Me gustaría agradecer al Profesor Kees Veelenturf que me facilitase el acceso a su trabajo.

⁶⁰⁷ KEES VEELNTURF, “Visions of the End and Irish High Crosses”, *Apocalyptic and Eschatological Heritage: The Middle East and Celtic Realms* (Dublín-Portland, 2003), pp. 144-173.

⁶⁰⁸ El primer autor que planteó la lectura de estas imágenes como un reflejo de «God's power to save the faithful from spiritual danger» fue ALLEN. Posteriormente, Henry relacionó estas escenas con una oración por los muertos, el *Ordo Commendationis Animae*, que era conocida en Irlanda ya hacia el 800 y en la que se hace referencias a las mismas figuras que en las escenas de las cruces pétreas. Este tipo de oración ya se hallaba presente en los primeros momentos del cristianismo, de ahí la concomitancia entre estos temas y los del arte paleocristiano. ALLEN, *Early Christian Symbolism*, p. 207; HENRY, *Irish High Crosses*, p. 36.

En cuanto a la Europa continental, el primer ejemplo – del que tenemos constancia – de una cruz pétrea figurada dispuesta en un espacio público, data también del siglo X. Se trata de la cruz mandada levantar en el año 958 por el arzobispo Heinrich, primo del emperador Otón I, en la ciudad de Tréveris. Siguiendo a Timmermann, esta cruz tendría funciones políticas, legales y conmemorativas, pues serviría para «give monumental expression of his [Otón] jurisdiction over the city and his recent granting of market rights there», pero también para «proclaim Otto's resounding defeat, three years earlier, of the pagan Hungarians on the Lechfeld near Augsburg»⁶⁰⁹. En cuanto a su programa visual, en esta cruz no se figura el cuerpo de Cristo, sino que, centrando la cruz, se representa al cordero místico, remitiendo simbólicamente al sacrificio de un modo triunfal – un significado que comparte con los ejemplares referidos hasta el momento⁶¹⁰.

Aunque el periodo comprendido entre los siglos VIII al X en el caso insular – en palabras de Allen – «may be called the period of the sculptured crosses»⁶¹¹, cabe señalar que la producción de cruces pétreas se mantuvo en Irlanda durante el siglo XII, cuando los habitantes nórdicos – que se encontraban entonces ya asentados en el territorio – continuaron la elevación de cruces pétreas. Estas cruces presentan una serie de innovaciones, especialmente en lo relativo a su figuración⁶¹². En primer lugar, cambia la imagen de Cristo crucificado que pasa a ser representado ahora en alto relieve, tratándose en muchos casos de la única escena bíblica que se puede encontrar en muchas de estas cruces⁶¹³. Otra de las imágenes habituales que se encuentra a menudo en estos ejemplares es la figura de un eclesiástico, que posiblemente responda a la nueva realidad religiosa de Irlanda tras la reforma eclesiástica, momento en el que crean las nuevas sedes diocesanas⁶¹⁴. Ejemplos de este nuevo tipo de cruces son los ejemplares de Dysert O'Dea (Co. Clare) [Lám. 74], Roscrea o Monaincha (ambas en Co. Tipperary).

La producción de cruces en los contextos insulares se redujo durante los siglos bajomedievales⁶¹⁵, aunque se conservan algunos ejemplos tanto en Irlanda como en los territorios de Reino Unido. Se encuentran ejemplos irlandeses en Atherny (Co. Galway) [Lám.

⁶⁰⁹ Lo que puede verse actualmente es una copia de la cruz, pues la original ha sido retirada del exterior por razones de conservación (actualmente en el Stadtmuseum Simeonstift de Tréveris). Pueden verse fotos antiguas de la cruz en su localización original que aparecen recogidas en la obra de Timmermann. TIMMERMAN, *Memory and Redemption*, p. 20.

⁶¹⁰ Para el *Agnus Dei* véase: SCHILLER, *Iconography*, II, pp. 117-121.

⁶¹¹ ALLEN, *Early Christian Symbolism*, p. 132.

⁶¹² Para una aproximación a las cruces del siglo XII véase: Roger A. STALLEY, "The Romanesque Sculpture at Tuam", *The Vanishing Past. Studies in Medieval Art, Liturgy and Metrology Presented to Christopher Hohler* (Oxford, 1981), pp. 179-195; Rhoda CRONIN, "Late High Crosses in Munster: Tradition and Novelty in Twelfth-Century Irish Art", *Early Medieval Munster. Archaeology, History and Society* (Cork, 1998), pp. 138-146.

⁶¹³ En estas cruces comienzan a desarrollarse nuevas características expresivas entre las que podemos ver que se presta una mayor atención al cuerpo de Cristo, que cobra un nuevo protagonismo en la configuración de estos monumentos. Esta variación responde a las nuevas realidades del contexto de producción de estas piezas, un momento en el que se estaban generando nuevos debates teológicos y en el que se incrementa el interés sobre la audiencia popular y la recepción por parte de los espectadores. Véase: Jenifer Ní GHRÁDAIGH, "Towards an emotive Christ? Changing Depictions of the Crucifixion on the Irish High Crosses", *Envisioning Christ on the Cross: Ireland and the Early Medieval West* (Dublín, 2013), pp. 262-285.

⁶¹⁴ Ní GHRÁDAIGH, "Towards an emotive Christ?", pp. 276-280; MOSS, *Art and Architecture*, I, pp. 157, 480-1.

⁶¹⁵ HARBISON, *The High Crosses of Ireland*, I, p. 4.

75], Devenish (Co. Fermanagh)⁶¹⁶, Killen o Sarsfieldstown (ambos en Co. Meath)⁶¹⁷; mientras que en las Islas Británicas – a pesar de las actividades iconoclastas que tuvieron lugar a partir del siglo XV – todavía se pueden encontrar piezas de este tipo en diversos lugares, entre ellos Salisbury o Chichester. Las cruces de estos siglos se encontraban habitualmente en los atrios de las iglesias parroquiales y en las proximidades de los caminos⁶¹⁸, donde funcionaban como monumentos conmemorativos y para marcar lugares de culto u oración al aire libre. De hecho, en las reformas llevadas a cabo por Eduardo I (†1307) se incluye un estatuto de 1285 en el que se declara que la erección de una cruz era una forma de consagración legal de un lugar⁶¹⁹. La estructura de estas cruces tenía generalmente una base escalonada conocida como “calvary”, con el *stipes* de la propia cruz funcionando como varal, siendo este encajado en un zócalo en la parte superior de la base. En cuanto a la figuración de estas cruces, era habitual incluir la imagen de la Crucifixión.

También comenzaron a erigirse en estos últimos siglos medievales las conocidas como *market crosses* – cruces de mercado – que servían para marcar los espacios de la ciudad donde era permitido llevar a cabo transacciones comerciales. Estas cruces eran habitualmente estructuras poligonales que contaban con marquesinas y balcones⁶²⁰, en cuya decoración se puede percibir el nuevo énfasis bajomedieval que se dio a la muerte, el Purgatorio y la necesidad de intercesión. Las imágenes más comunes eran el calvario, la piedad, la Virgen con el Niño, y/o los apóstoles y otras figuras hagiográficas⁶²¹. Además, algunas de estas cruces presentaban también inscripciones en las que se pedían oraciones *pro anima* por sus promotores, en algunos casos llegando incluso a ofrecer indulgencias a cambio⁶²², un tema al que remitiremos nuevamente en el capítulo 8.

En el caso de la Europa continental, fue precisamente durante los siglos bajomedievales cuando aumentó la producción de cruces de piedra – u otras producciones similares, pero con morfologías diferentes, como pueden ser los *bildstöck*, las *eleanor crosses* o los *peiróns*–. Timmermann afirma que sería en el siglo XIII cuando comience el gran desarrollo de cruces de este tipo en Europa, siendo luego, a partir del siglo XIV, cuando la costumbre de levantar cruces de piedra se hizo especialmente fuerte⁶²³. Así, durante los siglos del gótico esta dinámica constructiva se disemina por los diversos territorios europeos, de modo que pueden encontrarse

⁶¹⁶ MOSS, *Art and Architecture*, I, pp. 158, 384.

⁶¹⁷ Heather A. KING, “Late Medieval Irish Crosses and Their European Background”, *From Ireland Coming: Irish Art from the Early Christian to the Late Gothic Period and its European Context* (Princeton, 2001), pp. 338-339.

⁶¹⁸ KING, “Late Medieval Irish Crosses”, p. 335.

⁶¹⁹ Debo a la Profesora Jane Hawkes esta referencia a las reformas de Eduardo I.

⁶²⁰ Edward GREEN, “Stone Crosses”, en: [<http://www.buildingconservation.com/articles/stone-crosses/stone-crosses.htm>].

⁶²¹ KING, “Late Medieval Irish Crosses”, pp. 340, 344.

⁶²² King refiere también a la introducción de referencias a los donantes en las inscripciones, así como su representación figurativa o su heráldica. Heather A. KING, “Late Medieval Crosses in County Meath, c. 1470-1635”, *Proceedings of the Royal Irish Academy*, 84C (1984), pp. 91-94.

⁶²³ Este autor señala que este tipo de cruces alcanzó un especial desarrollo en ciertas regiones de Francia, Reino Unido, Países Bajos y la Península Ibérica. TIMMERMAN, *Memory and Redemption*, pp. 22-23.

ejemplos en diferentes puntos de lo que hoy son Francia, Alemania, Austria, República Checa, Suiza, Polonia, Italia, Portugal o España⁶²⁴.

Esas cruces de piedra que son producidas en diversos territorios durante los siglos bajomedievales son habitualmente localizadas en el entorno de caminos, en cementerios, en las inmediaciones de iglesias, o en los límites de recintos sagrados o de diversas poblaciones. Un ejemplo de este último uso son las conocidas como “cruces de término”, que son asociadas a los límites de los espacios habitados, siendo en sus inicios destinadas a los caminos de acceso/salida de las villas o, a veces, a las encrucijadas o cruces de caminos⁶²⁵. Se trata de construcciones que presentan diversos usos que van desde la demarcación, el establecimiento de guías o la conmemoración a individuos concretos o hechos colectivos. En cuanto a sus imágenes, en ellas podemos encontrar las figuraciones habituales de las producciones góticas: el calvario, la Virgen con el Niño, la piedad, ángeles, apóstoles, orantes, diversas figuras de santos y santas, además de otros elementos como motivos heráldicos e inscripciones.

Este es el contexto en el que se enmarca también el inicio de la producción de cruces de piedra figuradas en Galicia. Los *cruceiros* comparten con todas esas otras construcciones coetáneas varias similitudes: pueden asociársele funciones comunes, presentan programas visuales similares y presentan una configuración formal parecida; a pesar de que las piezas gallegas se encuentran condicionadas por el uso del granito, que a diferencia de lo que sucede en otros territorios – como, por ejemplo, en sus correspondientes levantinos – no permite elaborar grandes alardes decorativos⁶²⁶.

⁶²⁴ Algunas referencias para el estudio de estas piezas en los diferentes territorios son: Joaquín SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *La cruz de término del Museo de Albacete* (Albacete, 1927); Wilhelm BROCKPÄHLER, *Steinkreuze in Westfalen* (Münster, 1963); Yves Pascal CASTEL, *Atlas des croix et des calvaires du Finistère* (Quimper, 1980); Albert BASTARDES I PARERA, *Les creus al vent* (Barcelona, 1983); Javier GONZÁLEZ DE DURANA y Kosme de BARAÑANO, “Cruces de piedra en la Provincia de Vizcaya. Iconología del símbolo de la cruz”, *Cuadernos de la Sociedad de Estudios Vascos*, 2 (Donostia, 1983) pp. 25-62; Salvador ANDRÉS ORDAX, *El crucero de Sasamón. Iconografía cristológica a fines de la Edad Media* (Cáceres, 1986); Werner MÜLLER y Günter E. BAUMANN, *Kreuzsteine und Steinkreuze in Niedersachsen, Bremen und Hamburg. Vorhandene und verlorengegangene Rechtsdenkmale und Memorialsteine (Forschungen der Denkmalpflege in Niedersachsen)* (Hamelín, 1988); Josep JOVÉ I SUBIRÀ, *Creu de terme segle XIV-XV de Rosselló de Segrià: Desenvolupament socio-econòmic, cultural, polític i anecdòtic* (Lleida, 1994); Javier PÉREZ GIL y Alejandro VALDERAS ALONSO, “Cruceros medievales sobre el Camino Francés (León y Sahagún): documentación, aspectos artísticos y sucesivos traslados”, *V Congreso Internacional de Asociaciones Jacobeas* (A Coruña, 2001), pp. 117-136; Michel BEL y Guy LECLERC, *Calvaires monumentaux de Bretagne* (Brest, 2006); M^a Elvira MOCHOLÍ MARTÍNEZ, “Xátiva en la encrucijada. La cruz del camino de Valencia”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 17 (2008), pp. 13-23; Jesús M^a GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Kurutziagako Gurutzearen Ikonografia: Bekatua, zigorra eta erredentzioa = Iconografía de la Cruz de Kurutziaga: Pecado, castigo y redención* (Durango, 2010); Néstor CARDA, *Les Creus de Terme de Mallorca* (Barcelona, 2012); Marta PLAZA BELTRÁN, *Por los caminos de Soria. Cruces y cruceros* (Soria, 2012); Francisco IGLESIAS BAYARRI, *Las cruces de término del Reino de Valencia* (Valencia, 2013); Francisco MEDINA CANDEL, “Els Peirons”. *Las cruces monumentales de piedra de la antigua bailía de Morella (s. XIV-XXI)* (Castellón, 2015).

⁶²⁵ M^a Elvira MOCHOLÍ MARTÍNEZ, “Cruces, caminos y muerte”, *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, II (Gandía, 2008), p. 1098.

⁶²⁶ Aunque existe una similitud en el tipo de producciones que se llevan a cabo en el occidente europeo, necesariamente las realidades materiales de cada zona condicionan una serie de diferencias en la elaboración de las piezas. En este caso específico, en el que se compara la configuración de las cruces de piedra gallegas con las llevadas a cabo, por ejemplo, en Valencia, nos encontramos con una realidad absolutamente lejana a la gallega,

5.2. CRUCEIROS EN GALICIA: CRONOLOGÍAS, LOCALIZACIONES Y FUNCIONES.

El estudio de los escasos ejemplos medievales que conservamos – especialmente si se los compara en número con los ejemplares modernos – conlleva una serie de complicaciones a las que aludíamos anteriormente. Por esta razón, las hipótesis que propongamos partirán, fundamentalmente, de análisis formales e iconográficos y de la comparación con posibles paralelos exógenos.

5.2.1. Las cronologías: ¿cruceiros góticos?

En primer lugar, el propio establecimiento de una cronología para el origen de estos monumentos ha llevado a discrepancias debido a la dificultad de establecer una cronología exacta para el inicio de la producción de estas piezas. En nuestra opinión, los primeros *cruceiros* son producidos a finales de la Edad Media, siendo los más antiguos que conservamos posiblemente del siglo XIV; una cronología que había sido ya considerada por otros autores, como Valle Pérez o González Pérez⁶²⁷. El propio Castelao en un primer momento había datado el origen de los *cruceiros* en el siglo XIV, proponiendo que las cruces de piedra bretonas tuviesen su origen en las gallegas como consecuencia del camino de peregrinación a Santiago⁶²⁸. Posteriormente modificó esta propuesta, vinculando entonces el nacimiento de los *cruceiros* gallegos al siglo XV como resultado de las predicaciones de Vicente Ferrer en Galicia (1412)⁶²⁹, pero considerando la existencia de cruces pétreas figuradas anteriores⁶³⁰. Actualmente ya no se considera válida esta vinculación entre los orígenes de los *cruceiros* y la visita del santo dominico a Galicia, pues, como afirmaba ya Valle Pérez, contamos con testimonios que garantizan la existencia de *cruceiros* o cruces de piedra en Galicia con anterioridad a la visita de este⁶³¹.

donde el granito condiciona enormemente el resultado. En cualquier caso, debe tenerse en cuenta que este tipo de valoraciones responden a las percepciones contemporáneas que tenemos de las piezas, y no a las expectativas medievales que se tendría sobre ellas.

⁶²⁷ VALLE PÉREZ, “Cruceiros”, p. 49; Clodio GONZÁLEZ PÉREZ, *Os cruceiros* (Santiago de Compostela, 2003), p. 30.

⁶²⁸ Afirma que las cruces más antiguas de las conservadas en Bretaña serían de finales del XV, mientras que en Galicia se conservan ejemplares muy anteriores. A la vez este autor matiza esta conjetura, afirmando: «Dispóis, todo se explica: nas dúas terras irmáns a mesma semente dou froitos idénticos, e nasceron bosques de crucieros coma denantes nasceran de carballos». Alfonso Daniel Manuel Rodríguez CASTELAO, *As cruces de pedra na Bretaña* (Vigo, 1978 [1930]), pp. 51-52.

⁶²⁹ El hecho de que este predicador estuviese una vez en Galicia y dos en Bretaña llevó a Castelao a entenderlo como el punto común para explicar las similitudes entre las cruces de piedra de ambos territorios. Esta vinculación con el santo dominico llevó a que se estableciese una conexión también entre ambos territorios y las cruces de término de la zona levantina, zona natal de Vicente Ferrer. CASTELAO, *As cruces de pedra na Galiza*, pp. 110, 115. Del siglo XV databa también el origen de estas construcciones Arad en: Lily ARAD

, “Jerusalem in Galicia: From the Navel of the World to the Ends of the Earth”, *Between Jerusalem and Europe: Essays in Honour of Bianca Kühnel* (Leiden, 2015), p. 133.

⁶³⁰ CASTELAO, *As cruces de pedra na Galiza*, p. 117.

⁶³¹ VALLE PÉREZ, *Castelao na Bretaña*, p. 16.

En cuanto a los ejemplares más antiguos, no se ha establecido una línea cronológica para la creación de las piezas conservadas. Generalmente se remite al *cruceiro* de San Pedro de Melide (A Coruña) como uno de los más antiguos, una consideración establecida por Castelao que ha seguido manteniéndose⁶³² [Figs. 41-42]. La única propuesta hecha hasta el momento que presente otra pieza como anterior es la hipótesis planteada por Delgado Gómez quién proponía que el Cruceiro de Torre de Lama (Mañón, A Coruña) fuese «el más antiguo de Galicia», considerándolo una obra de hacia 1300, llevada a cabo, en su opinión, en algún momento entre finales del siglo XIII y principios del XIV⁶³³ [Lám. 96].

A pesar de que de manera general parece existir una unanimidad en los orígenes medievales de estas cruces pétreas, hay autores que rechazan dichos inicios para situar el nacimiento de los *cruceiros* a partir del siglo XVI⁶³⁴. A este respecto, diversos autores entienden que no podría utilizarse la palabra “cruceiro” para remitir a las cruces pétreas llevadas a cabo durante los siglos bajomedievales; incluso hay quien propone para las cruces llevadas a cabo a finales de la Edad Media el término “cruces góticas”, afirmando que los *cruceiros* serían la evolución de estas, tratándose de tipologías diferentes⁶³⁵. Estos autores justifican esta diferenciación afirmando que las cruces góticas no habrían contado con los demás elementos que conformarían un *cruceiro*: pedestal y varal⁶³⁶.

En este sentido, algún autor entiende que este tipo de construcciones no habrían comenzado a realizarse hasta el Barroco⁶³⁷ – que, por otro lado, supone el momento de mayor producción de estas cruces –, rechazando que los ejemplares anteriores pudiesen ser entendidos de este modo, nuevamente remitiendo a la problemática terminológica. Para Fernández de la Cigoña Fraga sería una de las «certezas sobre os cruceiros» que «non existen cruceiros propiamente dichos [sic.] con anterioridade ó século XVI», continuando su explicación en nota a pie de página afirmando que «no se puede considerar el crucero de Melide como un crucero. La

⁶³² Laredo Verdejo remite a él directamente como «o máis antigo de Galicia». Eduardo ÁLVAREZ CARBALLIDO, “El crucero de San Roque en Mellid”, *Galicia Diplomática*, V, 11-12 (1893), pp. 77-78; CASTELAO, *As cruces de pedra na Galiza*, p. 115; José M. LAREDO VERDEJO, *Os nosos cruceiros*, I (A Coruña, 1993), p. 11; BARRAL RIVADULLA y CENDÓN FERNÁNDEZ, “Devociones en granito”, p. 413.

⁶³³ Jaime DELGADO GÓMEZ, “Restos de un ‘cruceiro medieval’ de singular importancia en Torre de Lama (Mañón, A Coruña)”, *Brigantium*, 6 (1989-1990), pp. 132-133.

⁶³⁴ Fue a partir del siglo XVI cuando aumentó el número de *cruceiros* producidos, conservándose una gran cantidad de piezas de los siglos XVI, XVII, XVIII e incluso parte del XIX. Este aumento fue vinculado por la historiografía al Concilio de Trento (1545-1563) y a la influencia de la Contrarreforma, que derivó en una exaltación del Purgatorio y la devoción por las almas. Fernando ARRIBAS ARIAS, “Cruceiros”, *Gallaecia Petrea* (Santiago de Compostela, 2012), pp. 448-451.

⁶³⁵ Juan José BURGOA FERNÁNDEZ, “El arte religioso de corte popular. Los cruceros de los municipios de Fene, Mugardos y Ares”, *Estudios Mindonienses*, 16 (2000), p. 632; José María LAREDO VERDEJO, “Os primeiros cruceiros tradicionais: século XVII”, *Actas do Iº Congreso Galego sobre cruceiros e cruces de pedra* (Vigo, 2009), pp. 223-231.

⁶³⁶ En el diccionario de la Real Academia Galega la primera definición dada a “cruceiro” afirma que se trata de: «Cruz grande de pedra, lisa ou con figuras esculpidas, sobre unha longa columna asentada nunha plataforma, que se sitúa principalmente nas encrucilladas, á beira dos camiños, nos límites das parroquias e nos adros das igrexas». Véase: [https://academia.gal/diccionario/-/termo/cruceiro] [última visita 11/06/2019].

⁶³⁷ Salvador FERNÁNDEZ DE LA CIGOÑA FRAGA, “A orixe Barroca dos cruceiros galegos. O cincel da Contrarreforma”, *Actas do Iº Congreso Galego sobre cruceiros e cruces de pedra* (Vigo, 2009), pp. 97-104.

desarmonía entre la cruz gótica y el resto del conjunto monumental es manifiesta. Desconocemos el uso primigenio de esta cruz pero está claro que fue reacondicionada como crucero. Igualmente en del Bayona, no es un crucero en sí, se trata de una cruz monumental y colosal, realizada en piedra y única en Galicia por su forma y probable función». Este autor añade finalmente a su lista de «certezas» que «os cruceiros aparecen e se expanden nos tempos da contrarreforma»⁶³⁸. A lo largo de todo el artículo este autor sigue planteando argumentaciones de este tipo, afirmando que «nos encontramos, súbitamente, a finais do século XVI cos cruceiros»; o que «queremos afirmar, con total rotundidade, que a influencia do Concilio de Trento e as constitucións sinodais foron a man que moldeou os nosos cruceiros», concluyendo de forma definitiva que «está claro que non existen cruceiros anteriores a Trento»⁶³⁹.

En nuestro caso, consideramos que puede hablarse de *cruceiros* en los siglos XIV y XV⁶⁴⁰. Como referíamos al principio de este apartado, en la mayor parte de los casos conservamos únicamente las cruces de época medieval, pues sus soportes originales han desaparecido⁶⁴¹. En nuestra opinión, las cruces góticas que han llegado a nuestros días se encontraban originalmente dispuestas sobre estructuras que las elevaban, compuestas posiblemente por pedestal, varal y capitel. Para llevar a cabo dicha afirmación nos basamos, en primer lugar, en la existencia en los siglos bajomedievales de construcciones con esta morfología en el Occidente europeo. Esta existencia es constatada por toda una serie de miniaturas en las que aparecen representadas piezas de este tipo⁶⁴².

La imagen de este tipo más temprana de la que tenemos constancia es la que se encuentra en la copia de la miniatura del Bautismo de Cristo del *Hortus Deliciarum* de Herrada de

⁶³⁸ FERNÁNDEZ DE LA CIGONA FRAGA, “A orixe Barroca dos cruceiros”, p. 99, nota 11.

⁶³⁹ FERNÁNDEZ DE LA CIGONA FRAGA, “A orixe Barroca dos cruceiros”, pp. 100-101.

⁶⁴⁰ A pesar de que estos *cruceiros* hayan sido identificados por la historiografía como los más antiguos, al menos que hayan llegado hasta nuestros días, posiblemente las primeras cruces de este tipo fuesen de madera. A esta cuestión remite, por ejemplo, Mocholí Martínez para el caso del territorio valenciano afirmando que debe tenerse en cuenta la existencia de ejemplos anteriores en madera que posiblemente se situasen en los mismos lugares en los que después comenzaron a levantarse sus correspondientes pétreos. Además, se conserva también una referencia en el caso francés, en la conocida como *Translatio sancti Philiberti* (ca. 850) en la que se hace mención a una cruz de mercado temporal, posiblemente de madera. MOCHOLÍ MARTÍNEZ, “Cruces, caminos y muerte”, p. 1098; TIMMERMAN, *Memory and Redemption*, p. 79.

⁶⁴¹ En la mayor parte de los casos la estructura original ha sido destruida. Un ejemplo ilustrador es el caso del *cruceiro* del atrio de la iglesia de San Nicolás de Neda (A Coruña) – localización que no sería original. Este *cruceiro* fue derribado en 1932 cuando ya se encontraba en las inmediaciones de la iglesia parroquial de San Nicolás, tal y como indican las notas de prensa del momento que recogieron este acontecimiento. Tras el derribo, la cruz fue conservada en la iglesia hasta que finalmente en el año 1975 la cruz se sitúa en su localización actual. El Colectivo Libunca hace referencia en un artículo a unos fragmentos de cruz conservados en la Casa da Cultura de Neda que identifican como parte de la «antiga cruz de pedra de San Nicolao». Es decir, estos fragmentos podrían corresponderse con el soporte que sostenía la cruz gótica hasta 1932, sin significando esto que se tratase de la estructura original, tal y como sucede en la mayor parte de los casos. Antonio VÁZQUEZ REY, “Los cruceros de Neda”, *Crónicas nedenses y otros temas* (Neda, 1994), pp. 149-150 [originalmente publicado en *El Ideal Gallego* del 27/03/1975]; COLECTIVO LIBUNCA, “O cruceiro recuperado”, *Revista de Neda*, 11 (2008), pp. 64-65; Manuel Antonio GARCÍA LAMAS, “27 de xaneiro de 1932: A derriba do cruceiro de San Nicolás de Neda”, *Revista de Neda*, 14 (2011), pp. 60-61.

⁶⁴² Véase: TIMMERMAN, *Memory and Redemption*, pp. 243-267.

Hohenbourg (o de Landsberg), de la segunda mitad del siglo XII⁶⁴³. En esta escena, dispuesta entre el cuerpo de Cristo y la pequeña imagen antropomórfica de un río en su configuración clásica, aparece una cruz elevada sobre un soporte compuesto por pedestal, basa, fuste y capitel [Lám. 76]. En cualquier caso, a pesar de ser una de las muestras visuales más tempranas en las que se materializa la estructura que luego caracterizará a los *cruceiros*, la cruz de esta miniatura es lisa, carente todavía de figuración.

Otro ejemplo temprano se encuentra en la *Chronica maiora* (fol. 79v, MS 16, Corpus Christi College de Cambridge) de Mateo de París, de ca. 1255⁶⁴⁴. En esta imagen – cuya acción tendría lugar en Bretaña – se representa a un hombre que, ante el ataque de un caballero, busca refugio abrazándose al fuste de la cruz [Lám. 77]. Nuevamente, en esta miniatura del siglo XIII, se figura una cruz pétrea que es elevada sobre un fuste circular rematado por capitel, todo ello dispuesto sobre un pedestal escalonado.

Otro caso destacable por su excepcionalidad es el del *Álbum* de Villard de Honnecourt, del siglo XIII (Français 19093, BnF)⁶⁴⁵. En este caso no se trata de la representación de una escena narrativa, como serán la mayor parte de las imágenes a las que referiremos, sino que se trata de una imagen aislada, posiblemente un *calvaire* bretón (fol. 8r) [Fig. 32], pues la estructura se aproxima a la de estas cruces, que el autor habría dibujado en sus viajes. En esta imagen se representa una estructura compuesta por pedestal escalonado, columna cilíndrica y molduras en lugar del capitel, sobre la que se disponen la cruz. En este caso la cruz es figurada, contando con la imagen de Cristo crucificado en el centro y a sus lados la Virgen y Juan sobre dos volutas vegetales que parten de la columna.

Además de estos ejemplos excepcionales, conservamos numerosas miniaturas de entre los siglos XIV y XVI en las que estas cruces son figuradas en imágenes vinculadas a la muerte. Por ejemplo, es común encontrar la representación de cruces de este tipo en las escenas del “Encuentro entre los tres vivos y los tres muertos”⁶⁴⁶. Este tipo iconográfico comienza a representarse en torno a 1250, aumentando su producción hacia 1300 en relación con los libros de horas, especialmente los producidos en Francia e Inglaterra. Este episodio representa el momento en el que tres jóvenes reyes (o nobles) se encuentran, durante una salida de caza, con

⁶⁴³ El manuscrito original fue destruido en 1870 durante el incendio de la Bibliothèque Municipale de Estrasburgo – institución que lo conservaba –, como resultado del bombardeo de la ciudad durante la Guerra franco-prusiana. Actualmente conservamos las copias que habían sido realizadas de las miniaturas y el texto de esta famosa obra. Una reconstrucción del trabajo fue elaborada bajo la dirección de Rosalie Green y publicado en 1979 por el Warburg Institute. Para esta edición véase: Rosalie GREEN et al. (eds.), *Hortus Deliciarum* (Londres, 1979).

⁶⁴⁴ Para esta obra véase: Suzanne LEWIS, *The Art of Matthew Paris in the Chronica Maiora* (Berkeley-Los Angeles, 1987).

⁶⁴⁵ Véase: Carl F. BARNES, *Villard de Honnecourt: The Artist and his Drawings. A Critical Bibliography* (Boston, 1982).

⁶⁴⁶ Para una aproximación a esta escena véase: Margherita MORREALE, “Un tema no documentado en España: el ‘Encuentro de los tres vivos y los tres muertos’”, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 35 (1973-1974), pp. 257-263; Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, “El ‘Encuentro de los tres vivos y los tres muertos’ y su repercusión en la Península Ibérica”, *Estudios de Iconografía Medieval Española* (Barcelona, 1984), pp. 53-153; Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, “El encuentro de los tres vivos y los tres muertos”, *Revista digital de Iconografía Medieval*, III, 6 (2011), pp. 51-82.

tres esqueletos con los que comienzan una conversación, tratándose de un *memento mori* en el que los muertos les recuerdan a los vivos que «Quod fuimus estis; quod sumus, vos eritis». Timmermann afirma que la variante de esta escena en la que el encuentro tiene lugar junto a una cruz de piedra comienza a desarrollarse durante la década de 1340, posiblemente encontrándose su origen en los manuscritos del norte de Francia, pues la mayor parte de ejemplos conservados se concentran en las áreas francesa y flamenca⁶⁴⁷.

Por citar algunos ejemplos, podemos ver este encuentro teniendo lugar junto a una cruz en *Las pequeñas horas del Duque de Berry*, de ca. 1390 (fol. 282r, MS lat. 18014, BnF) [Lám. 78]; en un compendio de textos religiosos conservado en la Bibliothèque Municipale de Arras (fol. 157r, MS 845), datado también hacia 1390-1400; en el Libro de Horas de Carlos VIII, rey de Francia (fol. 76r, Vit. 24-1, BNE), del siglo XV [Lám. 79]; en el en el Libro de Horas conocido como *The Wharncliffe Hours*, de ca. 1475-1480 (fol. 78r, MS Felton 1072-3, National Gallery of Victoria en Melbourne) [Lám. 80]; en un Libro de Horas conservado en la BnF (fol. 190r, Latin 920), datado en el siglo XV [Lám. 81]; en las pinturas murales de la iglesia parroquial de Jouhet-sur-Gartempe, en Francia (ca. 1476-1480); o en las Horas de Juana I de Castilla (fol. 158v, Add MS 35313, British Library), una obra de ca. 1500 [Fig. 33].

No solo se figuran este tipo de piezas en las escenas del “Encuentro”, sino que pueden encontrarse también en otras escenas vinculadas a la muerte. Por ejemplo, en las imágenes del entierro del cuerpo, o en figuraciones de alguna otra parte de la liturgia de difuntos en la que sea necesaria la representación del entorno del cementerio. Así pueden verse, por ejemplo, en escenas del oficio de difuntos de: las *Grandes Crónicas de Francia*, de 1375-1380 (fol. 265r, Français 2813, BnF) [Lám. 82]; en el Libro de Horas de William Porter de Lincolnshire, de ca. 1420-1425 (fol. 174r, MS M.0105, Morgan Library) [Lám. 83]; en las *Horae ad usum Parisiensem*, del siglo XV (fol. 212r, Latin 1161, Bibliothèque National de Francia) [Lám. 84]; en un Libro de Horas de la Bibliothèque Municipale de Caen, también del siglo XV (fol. 117v, MS 0849); en dos escenas de las *Grandes Horas de Rohan* (fol. 167r y 185r, Latin 9471, BnF), obra del siglo XV; en la escena del entierro de Diocrés (fol. 95r) y en la imagen de un cementerio (fol. 99r), ambas parte de las *Bellas Horas de Jean de Francia, Duque de Berry*, de los hermanos Limbourg (54.1.1, Metropolitan Museum of Art de Nueva York), datadas en 1405-1409 [Fig. 34, Lám. 86]; o en la escena de Guido Cavalcanti en el cementerio (fol. 234v) del *Decameron* de Boccaccio (MS 5070, Bibliothèque de l’Arsenal de la BNF), datado también en el siglo XV [Lám. 85].

A través de las miniaturas mencionadas – y de muchas otras que existen, pero no hemos mencionado – se confirma la existencia en el Occidente europeo durante los siglos bajomedievales de construcciones pétreas en las que se utiliza la estructura habitual de los *cruceiros* gallegos: un pedestal – escalonado o no –, sobre el que se dispone un varal rematado por un capitel y una cruz; esta última generalmente potenziada, lobulada o con diversos

⁶⁴⁷ TIMMERMAN, *Memory and Redemption*, p. 250. Remite para la identificación de los ejemplos más tempranos a: Willy ROTZLER, *Die Begegnung der drei Lebenden und drei Toten: Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen* (Winterthur, 1961), pp. 119-123, 184-185.

elementos decorativos, puede ser lisa o figurada⁶⁴⁸. Aunque la mayor parte de las imágenes referidas muestran cruces lisas, hemos mencionado también ejemplos en los que aparece figurado el cuerpo de Cristo crucificado en la cruz [Figs. 33-34]. Esta es la primera razón por la que consideramos que puede ser aplicado el término “cruceiro” aplicada a las cruces pétreas bajomedievales gallegas, pues no habría razón para suponer que estas no contasen originalmente con una estructura de este tipo.

El segundo argumento para proponer la existencia de estas estructuras en los casos gallegos se basa en una fuente material. Como afirmábamos anteriormente, aunque en la mayor parte de los ejemplos medievales conservados solo ha llegado a nuestros días la cruz – la que sería la parte más importante debido a su concentración de figuración religiosa – conservamos piezas en las que podemos ver parte de la estructura que sujetaría estos remates cruciformes. Un ejemplo fundamental es el fuste conocido como Humilladoiro de San Francisco, conservado en el Museo Arqueológico Provincial de Ourense [Láms. 87-89], que habría pertenecido a un *cruceiro* medieval y que, siguiendo a Fraga Sampedro, data de mediados del siglo XIV⁶⁴⁹. Se trata de un fuste exento de perfil circular, dispuesto sobre un pedestal y figurado por todas sus caras, rematado hoy por un crucificado posterior – tal y como indican el extremado acortamiento del *perizonium* o una figuración anatómica alejada de los planteamientos medievales, con una clara incidencia en la musculatura⁶⁵⁰ [Lám. 90].

Además de este fuste, han llegado otros ejemplos – ya del siglo XV – en los que se conserva parte de la estructura original. Estos son los casos del cruceiro del cementerio de Santa María a Nova de Noia (A Coruña) y el cruceiro de la Santísima Trinidad de Baiona (Pontevedra), ambos de finales del siglo XV. En el caso de Baiona la cruz es apoyada sobre una estructura peculiar,

⁶⁴⁸ Destaca de entre todas las miniaturas referidas la de las *Horas de Juana I de Castilla*, donde la estructura de la cruz de piedra es más compleja que en los otros ejemplares, pues, aunque repite la misma estructura, muestra un amplio desarrollo arquitectónico a base de formas góticas [Fig. 33]. Además, aparece figurado el Crucificado, pero con una estilización mayor que la de otros ejemplos donde el cuerpo de Cristo tenía un mayor protagonismo.

⁶⁴⁹ Un epígrafe desaparecido lo databa en el año 1460, pero Fraga Sampedro lo data aproximadamente de mediados del siglo XIV basándose en un análisis estilístico. Esta autora considera que la datación referida en el epígrafe aludiría al templete que se encontraba cubriendo esta pieza, y no al fuste. Para esta pieza véase: M^a Dolores FRAGA SAMPEDRO, “El Padrão do Salado en el contexto gótico galaico-portugués”, *Estudios sobre patrimonio artístico: Homenaje del Departamento de Historia del Arte y de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela a la Prof. Dra. M^a del Socorro Ortega Romero* (Santiago de Compostela, 2002), pp. 231-258; M^a del Pilar NÚÑEZ SÁNCHEZ, “Fuste de San Francisco”, *Museo Arqueológico Provincial de Ourense. Peza do mes* (2004), s/n, online [http://www.musarqourense.xunta.es/wp-content/files_mf/pm_2004_04_esp.pdf] [última consulta 02/05/2019].

⁶⁵⁰ Existen otros casos en los que se han reutilizado piezas medievales como fuste para *cruceiros* posteriores, aunque en este caso la pieza había sido originalmente destinada a la misma finalidad. Un caso diferente lo encontramos en el del cruceiro de Santa María de Lamas (Boqueixón, A Coruña), un *cruceiro* moderno en el que se reutilizó como fuste una columna del siglo XII. Singul proponía que esta columna hubiese pertenecido a la destruida puerta de Azabachería de la Catedral de Santiago de Compostela. Otro caso similar es el del cruceiro del Cementerio de Nemenzo (Santiago de Compostela) para cuyo fuste se utilizó la escultura de un niño cantor que, siguiendo a González Millán, provendría del Coro pétreo de la misma catedral apostólica. Antonio Jesús GONZÁLEZ MILLÁN, “Contribución a la recuperación del coro del Maestro Mateo y su taller: un original hasta ahora inédito”, *Abrente*, 29 (1997), pp. 81-90; Francisco SINGUL LORENZO, “Un posible fuste granítico de una columna de la fachada del Paraíso de la Catedral de Santiago”, *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez* (Santiago de Compostela, 2010), pp. 182-187.

de la que posiblemente el capitel sea el original. Este no cuenta con ninguna decoración figurativa, sino que su ornamentación – muy desgastada – parece configurarse a base de motivos arquitectónicos góticos, junto con otros elementos que no hemos conseguido discernir [Lám. 91]. Este tipo de capitel con arquitecturas figuradas recuerda a las estructuras de algunas piezas de orfebrería del siglo XV – ya sean cálices, custodias o cruces – donde puede verse una configuración similar⁶⁵¹. En el caso de Noia, consideramos que posiblemente todo el varal sería original. Se trata de un fuste octogonal sobre el que se dispone un capitel cuadrangular figurado, recorrido en sus extremos inferior y superior por una decoración de bolas, que vuelve a repetirse a lo largo de los brazos de la cruz. Esta reiteración del motivo decorativo de las bolas en ambas partes nos lleva a proponer que habrían sido creadas conjuntamente. En cuanto a la figuración del capitel, este se compone de cuatro caras que acogen la representación del Tetramorfos [Fig. 36]⁶⁵².

Tras presentar nuestros argumentos para justificar nuestro uso del término “cruceiros” para remitir a estas cruces pétreas, remitiremos ahora a la posibilidad de establecer una cronología para las piezas gallegas remitiendo a ejemplares conservados en otros territorios. Para dicha finalidad, consideramos especialmente relevante el caso del conocido como Padrão do Salado de Guimarães – o Cruzeiro de Nossa Senhora da Vitória – por su proximidad a las piezas gallegas⁶⁵³ [Fig. 37, Lám. 92].

Esta cruz se encuentra en lo que hoy es el atrio de la colegiata de Nossa Senhora da Oliveira en Guimarães, pero que originalmente – cuando se elevó la cruz – era la zona mercantil de la villa⁶⁵⁴. La colocación de esta cruz – asociada por la tradición con la conmemoración de la victoria portuguesa en la Batalla del Salado (1340)⁶⁵⁵ –, tuvo lugar en el año 1342, tal y como

⁶⁵¹ Véanse, por ejemplo, el Cáliz de Vaamonde (1462, Catedral de Lugo), el Relicario de la Santa Espina (ca. 1426, Museo de la Catedral de Santiago), REY SUÁREZ, *Artes del metal*, pp. 632, 645-656 (con bibliografía).

⁶⁵² El tetramorfos aparece también en las cruces valencianas de los siglos XIV y XV. En la Cruz de Xátiva (1372) y la Cruz del camino de Orihuela en Elche (siglo XV), se disponen en los extremos de la cruz; mientras que en la Creu de Avinyó (1374) del Cementerio de Catí, aparecen en el capitel. M^a Elvira MOCHOLÍ MARTÍNEZ, “Cruces procesionales y cruces de término. Alcance teológico y social de sus particularidades iconográficas”, *Boletín de Arte*, 39 (2018), p. 184.

⁶⁵³ Se conservan cruces de piedra que podrían servir de paralelos en otros territorios peninsulares, pero remitiremos al caso portugués debido a la proximidad tanto espacial como formal con las cruces gallegas. En cualquier caso, cabe recordar que en los territorios levantinos se conservan cruces pétreas que podrían resultar de ayuda a la hora de establecer una cronología comparativa. Por ejemplo, en el caso de Valencia, los ejemplos más antiguos datan del siglo XIV, siendo el primer ejemplo conocido de 1372 (la cruz de Xátiva) – aunque siguiendo a Mocholí Martínez la mayoría de los ejemplares medievales conservados son del siglo XV. MOCHOLÍ MARTÍNEZ, “Cruces, caminos y muerte”, p. 1098.

⁶⁵⁴ De hecho, autores como Barroca o Rosa consideran que la construcción del edificio gótico de Nossa Senhora da Oliveira habría variado su situación en función del *cruzeiro*, que contaba entonces con un considerable prestigio. La construcción de un nuevo edificio vinculado a esta cruz sería una forma de que la Colegiata controlase – en palabras de Rosa – ese «foco de poder sacral» que hasta entonces no le pertenecía. Véase: Maria de Lurdes ROSA, “Santa Maria da Oliveira, demónios e reis: o uso do poder sagrado por um santuário medieval”, *Boletim de Trabalhos Históricos* (2007-2008), p. 140.

⁶⁵⁵ Autores como Viterbo o Rosa remiten a la carencia de fuentes que vincule la creación de esta cruz portuguesa con la batalla. Véase: Sousa VITERBO, “Cruzeiros de Portugal. Contribuições para o seu catálogo descritivo, 2ª serie”, *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes* (Lisboa, 1907), p. 6; ROSA, “Santa Maria da Oliveira”, p. 143.

indica un epígrafe en el fuste, en el que puede leerse: «À honra de Deus e de Santa Maria e por esta vila mais honrada ser e o povo fez fazer esta obra Pedro Esteves de Guimarães mercador morador em Lisboa filho de Estevão Garcia e de Marta Peres na era de 1380...». Su elevación aparece referida también en un texto introductorio que acompaña el *Livro de Milagres de Nossa Senhora da Oliveira*, en el que se indica que la colocación de la cruz habría tenido lugar el 8 de septiembre de 1342, y que tres días después habría reverdecido el legendario olivo de Guimarães⁶⁵⁶:

«Senhor. Affonso Pirez, tabelliõ na vossa villa de Guimarães, ffaço saber aa vossa merçee que na era de mil e trezentos e oitenta annos oito días do mes de setembro foy posta a cruz na Almaçaria de Guimarães e adusea hy Pere Stevez uosso natural filho que foy de Steuã Garçia, em outro tenpo mercador de Guimarães, a qual cruz Gonçallo Estevez irmão do dito Pere Estevez diz que foy vontade de Deus que lhe deu a entender que fosse a Lormandia a Anafrol e que comprasse a dita cruz e a adusesse a este lugar de Guimaraes hu está aseentada a par da oliveira, a qual Oliveira quando esta cruz a par della aseentarõ era seca e daquel dia a tres días que esta cruz hy aseentarõ começou de recrecer e deitar ramos»⁶⁵⁷.

Esta referencia llevó también al establecimiento de unos orígenes foráneos para esta cruz, al remitir en este texto a esa compra en Normandía, basándose también en el hecho de que los hermanos Pero y Gonçalo Esteves eran mercaderes⁶⁵⁸. La hipótesis que se mantiene es que habrían adquirido la cruz en Honfleur, en Normandía, donde existía un puerto comercial que mantenía importantes contactos con Portugal⁶⁵⁹. Hasta el momento la referencia documental que lleva a la identificación del origen de la cruz había sido interpretada como «Lormandia a Anafrol», derivando de ahí las identificaciones del lugar de origen de la cruz como Normandía, y como Honfleur concretamente⁶⁶⁰. Por su parte, Rosa establece una lectura diferente del texto, afirmando que lo que puede leerse sería algo como «A[ceira?] Ffroll», afirmando que queda todavía abierta la posibilidad de un estudio desde la paleografía que permita dilucidar esta cuestión⁶⁶¹. Consideramos que el esclarecimiento de las dudas sobre la importación de esta cruz ayudará a entender mejor también las cruces gallegas.

⁶⁵⁶ Véase: José Maria GOMES ALVES, *Património artístico e cultural de Guimarães* (Guimarães, 1981), p. 123; Mário Jorge BARROCA, *Epigrafia medieval portuguesa (862-1422)*, II, 2 (Lisboa, 2000), pp. 1644-1645; ROSA, “Santa Maria da Oliveira”, p. 139. 141 (nota 19).

⁶⁵⁷ Transcripción tomada de: VITERBO, “Cruzeiros de Portugal”, pp. 4-5.

⁶⁵⁸ Castelao remitía a esta cuestión para establecer que quizá el Padrão portugués, así como otras piezas del mismo tipo que pudieran haber existido, sirviesen de prototipo a los *cruzeiros* gallegos. CASTELAO, *As cruces de pedra na Galiza*, pp. 111-112.

⁶⁵⁹ Véase: ROSA, “Santa Maria da Oliveira”, p. 141 (nota 20), Cfr. Jules THIEURY, *Le Portugal et la Normandie jusqu’à la fin du XVI^e siècle. Relations-commerce* (Paris, 1860), pp. 14-25.

⁶⁶⁰ GOMES ALVES, *Património artístico*, I, p. 126; Maria da Conceição FALCÃO, *Guimarães: “Duas vilas, um só povo”. Estudo de história urbana (1250-1389)* (Braga, 2010), p. 258. Dichos orígenes normandos aparecen referidos también en la página web de la Direção Geral de Património Cultural da República Portuguesa. En la misma entrada se afirma que la cruz sería posterior a la construcción del templete. Véase: [<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70510/>] [última consulta 04/10/2017].

⁶⁶¹ ROSA, “Santa Maria da Oliveira”, p. 141, nota 20.

Volviendo sobre la comparación entre ambas realidades, se encuentra en Guimarães esta cruz de piedra que morfológicamente muestra una gran similitud con las piezas gallegas datadas en el siglo XV, mientras que en el caso portugués la cronología de mediados del XIV es confirmada a través de dos referencias documentales: la inscripción y *Livro de Milagres*. En lo tocante a sus formas e imágenes, en opinión de Rosa, las imágenes de esta cruz son «muito dificilmente remontável à época medieval»; remitiendo para ello al hecho de que en las descripciones sobre estas piezas solo se habla de la cruz, y que habría que esperar al siglo XVII para encontrar una mención a las imágenes⁶⁶². A este respecto, estamos de acuerdo con la propuesta de Fraga Sampedro, quien afirma a que la configuración visual de las figuras remite a los postulados góticos.

Fraga Sampedro analizó a través de un estudio estilístico las similitudes que existen entre la pieza de Guimarães y una serie de fábricas gallegas, concluyendo que la cruz portuguesa podría vincularse con los talleres que trabajaron en el segundo cuarto del siglo XIV en una serie de empresas en el sur de Galicia: el recinto conventual de San Francisco de Ourense, el templo de Santo Domingo de Ribadavia y el claustro dominico de Tui⁶⁶³. Fue esta autora también quien llamó la atención sobre el hecho de que tipológica e iconográficamente el *cruceiro* de Guimarães se encuentra muy próximo a algunas esculturas medievales gallegas, entre ellas una serie de *cruceiros* del siglo XV, así como el referido Humilladoiro de San Francisco de Ourense⁶⁶⁴.

Los *cruceiros* gallegos que muestran unas mayores similitudes estilísticas con la obra lusa son el Cruceiro do Home Santo (Santiago de Compostela), el Cruceiro de la Praza do Tapal de Noia (A Coruña), el Cruceiro situado en las inmediaciones de Santa María das Areas de Fisterra (A Coruña), el Cruceiro de San Bartolomeu (Pontevedra) y los ya referidos cruceiros de Santa María a Nova de Noia y de Baiona; todos ellos datados en el siglo XV [Fig. 35, 38-39, Láms. 114, 117]. Las cruces de todas estas piezas, así como la portuguesa, se configuran de modo similar: a través de baquetones, motivos vegetales y remates florenzados. Además, la forma de distribuir las imágenes, así como los programas visuales, también muestran grandes similitudes, resaltando en este sentido, especialmente, los casos de Compostela, Pontevedra y Baiona.

Por ejemplo, el Cruceiro de San Bartolomeu presenta el mismo modo de distribuir las imágenes, de manera que en el centro de cada una de sus caras aparece una figura – Cristo crucificado y la Virgen con el Niño –; mientras que, en la parte inferior de la cruz, bajo los pies de las figuras, se sitúan otros cuatro personajes rodeando la parte baja del *stipes*⁶⁶⁵ [Fig. 38].

⁶⁶² ROSA, “Santa Maria da Oliveira”, p. 143.

⁶⁶³ FRAGA SAMPEDRO, “El Padrão do Salado”, pp. 238-241.

⁶⁶⁴ FRAGA SAMPEDRO, “El Padrão do Salado”, pp. 236, 238-241, notas 30 y 40.

⁶⁶⁵ Este *cruceiro* se encuentra actualmente situado en el exterior de las ruinas de Santo Domingo de Pontevedra, aunque originalmente se encontraba en el atrio de la iglesia de San Bartolomé ‘o Vello’ de la misma villa. Este *cruceiro* aparece en el interior de las ruinas del convento dominico en fotos de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra, donde fue situado antes de su traslado al exterior. Véase: Rafael Balsa de la Vega, *Catálogo-Inventario Monumental y Artístico de la Provincia de Pontevedra*, II (Pontevedra, 1907), manuscrito, s/n.

Presenta grandes similitudes también con el Padrão portugués el *Cruceiro do Home Santo*, con una configuración de la cruz prácticamente idéntica: baquetón recorriendo los brazos de la cruz, elementos decorativos vegetales que animan el perfil y amplios florones que rematan los extremos [Fig. 39]. La gran diferencia entre estas cruces sería el modo de distribuir las imágenes, pues en el caso compostelano las figuras inferiores ya no se disponen alrededor del *stipes*, si no que aparecen frontalmente en cada una de las caras. Además, en el *cruceiro* gallego se acoplan lateralmente las imágenes de la Virgen y Juan, configurándose el calvario – algo de lo que carece el ejemplar luso. Pero existe otra diferencia considerable entre ambas piezas: el material empleado, que permite en la cruz portuguesa un detallismo en la labra que no puede verse en el granito gallego. Buena muestra de ello es el tratamiento de los pliegues de las vestimentas, que en el caso portugués llega a niveles técnicos que no alcanza el gallego.

Por lo tanto, contamos con una serie de piezas en Galicia que muestran unas similitudes innegables con el Padrão de Guimarães, pero que en el caso gallego pueden ser datadas en el siglo XV. En primer lugar, basándonos en un análisis estilístico, la imagen del Cristo crucificado en estas piezas se aproxima más a las características de dicha centuria: la disposición de las piernas, la rotación interna, la estilización, la figuración del cuerpo, la pérdida de protagonismo dentro del conjunto, y, en general, la mayor “harmonía” que presentan en comparación con las piezas que consideramos del XIV. Además, algunas de estas piezas muestran motivos decorativos que nos llevan a situarlas en algún momento entorno a 1500, como es la decoración de bolas presente en el *Cruceiro* de Santa María a Nova de Noia y en el *Cruceiro* de Baiona, una decoración habitual en la escultura gallega de estos momentos finales de la Edad Media. Además, en el caso del *Cruceiro* de Baiona [Lám. 93], este ha sido datado en el siglo XV a través de los estudios realizados durante la restauración a la que fue sometido en 2014. En este momento, la empresa *Proyecto Arte* – encargada de la restauración – junto a la Universidad de Santiago de Compostela llevaron a cabo una datación de la cruz que la situó en esta centuria⁶⁶⁶.

Todos estos *cruceiros* que muestran similitudes con el Padrão portugués han sido datados en el siglo XV, muchos de ellos de la segunda mitad y finales del siglo, mientras que la cruz lusa pertenece a la centuria anterior. Para Fraga Sampedro, quién había remitido ya al parecido que existe entre las obras gallegas y el ejemplo portugués, el «estilo y atributos iconográficos» del Padrão encajarían con esta datación más temprana⁶⁶⁷. En nuestra opinión, estas piezas muestran grandes similitudes tanto formales como iconográficas que podrían llevar a pensar en

Digitalizado en: [http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_pontevedra.html] [última consulta 06/06/2019]; Xosé Carlos VALLE PÉREZ (coord.), *Os debuxantes da “Sociedade Arqueolóxica” de Pontevedra* (Pontevedra, 1995), p. 86; Xosé Carlos VALLE PÉREZ, “Entre a Baixa Romanidade e o Renacemento. A escultura e a pintura medieval”, *75 obras para 75 anos. Exposición conmemorativa da fundación do Museo de Pontevedra* (Pontevedra, 2003), p. 66.

⁶⁶⁶ Mientras que tanto la cruz como el templete han sido datados en el siglo XV, la policromía pertenece al siglo XIX.

⁶⁶⁷ FRAGA SAMPEDRO, “El Padrão do Salado”, p. 236.

una producción común. Queda pendiente de establecer cual podrían ser la vinculación entre todas estas piezas, que, por el momento, no es el objetivo de nuestro trabajo.

Conservamos en Galicia piezas que consideramos anteriores a todas las que se han venido enumerando hasta el momento. Se trata de una serie de cruces pétreas que datamos en el siglo XIV, pues consideramos que sus características formales e iconográficas responden a dinámicas propias de esa centuria. En cualquier caso, aunque datemos las primeras cruces figuradas que conservamos de esta centuria, habrían existido cruces de piedra – posiblemente lisas y sin ningún tipo de estructura monumental – en cronologías más tempranas, que eran utilizadas como marcas topográficas para señalar los límites de propiedades y terrenos, pues así aparecen referidas en las fuentes documentales⁶⁶⁸. Un ejemplo de estas cruces pétreas utilizadas como demarcación territorial aparece en uno de los documentos del Tombo Vello de Lugo, una obra posiblemente de finales del siglo XI, en el que puede leerse:

«... ueniens ad illas Cruces qui stant inter Uliola et Durria et peruenit in directum ad castrum lutoso, et inde ad illo castro de rio de lua, et inde uertitur ad illas cruces ubi determinantur Durria et Uliola, exiens in directum ad lardarios castrum ...»⁶⁶⁹.

Posteriormente encontramos otra referencia a una cruz de piedra con esta misma función en la escritura de venta de Juan Pelaz del año 1215 (conservada en la Catedral de Lugo), en la que se hace referencia a una cruz para marcar el término de su propiedad⁶⁷⁰. Este uso de las cruces pétreas como marca topográfica con la función de delimitar seguirá encontrándose en las fuentes documentales de los siglos posteriores⁶⁷¹.

Aunque las referidas noticias documentales nos permitan establecer una cronología más temprana para la elaboración de ciertas cruces pétreas, esto no significa que necesariamente este mismo marco cronológico pueda ser aplicado a las grandes cruces figuradas llevadas a cabo

⁶⁶⁸ Es común la referencia a cruces como elementos de demarcación territorial en la documentación de los siglos XI y XII. Incluso en el caso catalán la documentación habla de cruces de término desde fechas tan tempranas como el siglo X. BASTARDES, *Les creus al vent*, pp. 22-23; MOCHOLÍ MARTÍNEZ, “Cruces, caminos y muerte”, p. 1098; RIPOLL VIVANCOS, “Los límites del territorio en el paisaje medieval”, p. 472. Además de las referencias en las fuentes documentales su utilización quedó plasmada también en la toponimia. Afirma García Pazos que los diferentes elementos que fueron utilizados para marcas los límites territoriales, como cruces o piedras, fueron traducidas a la toponimia refiriendo a casos como Marco de Outeiro da Cruz. Fernando GARCÍA PAZOS, “O mapa de parroquias de Galicia. Problemática da demarcación territorial da parroquia na cartografía actual”, *A parroquia en Galicia. Pasado, presente e futura* (Santiago de Compostela, 2009), p. 413. Véase también para un estudio de topónimos de este tipo: Pedro J. RIPOLL VIVANCOS, “Los límites del territorio en el paisaje medieval: cruces, hitos y mojones”, *Las Navas de Tolosa 1212-2012: miradas cruzadas* (Jaén, 2014), pp. 471-483.

⁶⁶⁹ Véase: José Luis LÓPEZ SANGIL y Manuel VIDÁN TORREIRA, “Tumbo viejo de Lugo (transcripción completa)”, *Estudios Mindonienses*, 27 (2011), pp. 42-46. Quiero agradecer a la Dra. Mariña Bermúdez su ayuda con las fuentes documentales sobre territorio.

⁶⁷⁰ Esta referencia aparece ya en los trabajos de: Xosé FILGUEIRA VALVERDE, “Cruceiros”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, II, 5 (1946-1947), p. 147; Xesús TABOADA CHIVITE, “La encrucijada en el folklore de Galicia”, *Boletín Auriense*, 5 (1975), pp. 101-112; Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, “Sobre Castela: As cruces de pedra na Galiza”, *Museo de Pontevedra*, XXV (1971), p. 291.

⁶⁷¹ Resulta recurrente en la documentación medieval encontrar referencias a cruces grabadas en piedras que eran utilizadas para delimitar los terrenos. Agradezco a la Profesora M^a Luz Ríos Rodríguez la referencia a dicha realidad.

en los siglos bajomedievales, que son, al fin y al cabo, las piezas que sacan las imágenes religiosas a los espacios cotidianos del pueblo⁶⁷².

5.2.2. Funciones y localizaciones.

El nacimiento de los *cruceiros* góticos en Galicia fue asociado a diversos estímulos constructivos más allá de las demarcaciones territoriales⁶⁷³, encontrándose un consenso en los autores al establecer una vinculación de estas piezas con el auge de las peregrinaciones a Compostela y con el desarrollo de las órdenes mendicantes, sus predicaciones y la espiritualidad que estos promovieron⁶⁷⁴.

Con relación a esta última hipótesis, se ha remitido en numerosas ocasiones a la hipotética vinculación entre el Cruceiro do Home Santo de Compostela y la predicación del fraile dominico Vicente Ferrer en la ciudad apostólica en 1412. Así, se vinculó la construcción de una serie de *cruceiros* en esta villa – entre ellos el de Home Santo – con las predicaciones del fraile valenciano, pues cuenta esta tradición que estas cruces habrían sido levantadas para conmemorar su visita, recordando el «moxón de pedras com hua cruz» que el santo había utilizado para apoyar su predicación⁶⁷⁵. Este uso de imágenes u otros elementos – como ese «moxón de pedras» – durante las predicaciones de los frailes mendicantes fue un acto habitual del que existen diversos testimonios visuales⁶⁷⁶. Buen ejemplo de ello son las predicaciones de figuras como el aludido Vicente Ferrer o Bernardino de Siena, quienes utilizaron la imagen como soporte con el que apoyar sus palabras⁶⁷⁷ [Fig. 40]. Además, fue común que dejaran señas

⁶⁷² Además, estas cruces son asociadas a ideas y funciones diferentes, pues por un lado unas se vinculan a la propiedad, mientras que las otras responden a la religiosidad del momento.

⁶⁷³ Sánchez Cantón vinculaba la aparición de los *cruceiros* gallegos con las cruces de término, situadas generalmente en los límites de las villas o en los caminos que salían de estas. SÁNCHEZ CANTÓN, “Sobre Castelao”, p. 291.

⁶⁷⁴ VALLE PÉREZ, “Cruceiros”, p. 49; MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 427; FRAGA SAMPEDRO, “El Padrão do Salado”, p. 234; Juan José BURGOA FERNÁNDEZ, “De Mondoñedo a Compostela: cruceiros e construcións relixiosas da arte popular no Camiño do Norte”, *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 13 (2006-2008), p. 89; M^a Dolores BARRAL RIVADULLA, “Aspectos de lo cotidiano en el arte medieval gallego”, *Sémata*, 21 (2009), p. 283; Juan José BURGOA FERNÁNDEZ, “Os cruceiros nos camiños galegos de peregrinación”, *Actas do Iº Congreso Galego sobre “Cruceiros de cruces de pedra”* (Vigo, 2009), p. 29; ERÍAS MARTÍNEZ, *Iconografía de las tres iglesias*, p. 393.

⁶⁷⁵ Así aparece referido en una carta de foro del año 1465 que el Convento de San Pedro de Fora hizo al pintor Cristóbal Francés para la edificación de la capilla de Nosa Señora da Angustia, remitiendo a ese “moxón de pedras”. Tomado de: Antonio LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, VII (Santiago de Compostela, 1904) p. 156 [consultado online a través de su digitalización en [archive.org](https://archive.org/details/historiadelasanta07lpez/page/n8): <https://archive.org/details/historiadelasanta07lpez/page/n8>]; CASTELAO, *As cruces de pedra na Galiza*, p. 117; MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 427; M^a Dolores FRAGA SAMPEDRO, “Predicación e imágenes en los siglos finales de la Edad Media hispana”, *Plenitudo veritatis. Homenaje a Mons. Romero Pose* (Santiago de Compostela, 2008), p. 841 (nota 46).

⁶⁷⁶ Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS, *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval* (Madrid, 2014), pp. 28-30.

⁶⁷⁷ Sobre esta cuestión reflexionaba en un trabajo publicado recientemente Español Beltrán. En este estudio la autora afirma que en las referencias documentales a las predicaciones de Vicente Ferrer no se incluyen menciones al uso de imágenes, pero que sin embargo si podemos considerar que el santo predicador utilizase soportes visuales durante sus sermones. Uno de los elementos que acompañarían al santo serían las cruces, que eran portadas por

de sus estancias en los lugares donde habían llevado a cabo sus predicaciones, elementos que rememorarían sus palabras y fijarían su contenido en la memoria de los fieles.

De este modo, Vicente Ferrer era asociado a uno de los *cruceiros* medievales más famosos de los conservados en Galicia, el Cruceiro do Home Santo⁶⁷⁸, localizado hoy tras varios desplazamientos en las proximidades de lo que fue el recinto conventual de Santo Domingo de Bonaval. Así relata a la vinculación entre el *cruceiro* y el predicador dominico López Ferreiro:

«A principios del siglo XV llegó a resonar en la Iglesia de Compostela la voz del varón apostólico, del nuevo *praeco Evangelii*, San Vicente Ferrer ... De la estancia de San Vicente en Santiago á principios del año 1412, después de haber visitado á Salamanca y á Zamora, quedaron perdurables recuerdos, como ... los bellísimos cruceros que, según la tradición, por su consejo se levantaron en las principales entradas de la ciudad. De ellos hoy sólo nos queda el que no hace mucho tiempo fue trasladado á la próxima parroquia de Sabugueira⁶⁷⁹. Este bellísimo y artístico crucero ... era generalmente conocido con el nombre de *a Cruz do home Santo*, sin que esto quiera decir que sea el mismo que el que levantó San Vicente»⁶⁸⁰.

Pero, además del *Cruceiro* do Home Santo han sido vinculadas con las órdenes mendicantes otras de las cruces de piedra medievales que conservamos. Este es el caso, por ejemplo, del ya referido fuste de San Francisco de Ourense, que procedería del camino que llevaba al convento de esta ciudad, tal y como aparece indicado en un libro manuscrito del siglo XVIII conservado en el Museo Arqueológico Provincial de Ourense⁶⁸¹. También han sido vinculados con conventos mendicantes – pero de modo hipotético, sin base documental – el *Cruceiro* de Neda, para el que García Lamas proponía «como mera especulación» que pudiese

miembros de la comitiva que lo seguía en su misión, elementos que podrían servirle para apoyar sus palabras. En el caso de Bernardino de Siena, fueron habituales la tabla con el anagrama de Cristo y una escultura del crucificado. Véase: Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, “La cultura visual en los sermones de san Vicente Ferrer y en los escenarios de su predicación”, *Anuario de Estudios Medievales*, XLIX, 1 (2019), pp. 103-135.

⁶⁷⁸ El nombre dado a esta construcción llevó también a que se le asociase una historia legendaria que lo relaciona con la figura de Juan Tuorum, herrador compostelano que participó en las revueltas que tuvieron lugar en Compostela contra el arzobispo Berenguel de Landoria. La leyenda dice que este había sido condenado a muerte, y cuando pasaba ante la imagen de María que se encuentra en el tímpano del convento de Santo Domingo de Bonaval, exclamó «Virxen Santísima, ven e valme». Tras esta invocación Juan Tuorum moriría de inmediato y no podría ser ajusticiado, siendo interpretado como signo de que no era culpable de las acusaciones que contra su persona habían sido vertidas. Tras este milagroso hecho dice la historia que se habría levantado, en memoria de este herrador, ese *cruceiro* que fue denominado “do home santo”. Así lo narra López Ferreiro, quien tras hacer referencia a esta tradición rechaza firmemente su veracidad histórica. Esta leyenda aparece recogida luego por otros autores. LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, VII, p. 156; Bernardo BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, “El Home Santo de Bonaval: apuntes históricos sobre el herrador Juan Tuorum, caudillo popular del siglo XIV”, *Galicia Diplomática*, I, 23 (1882), pp. 161-166; Clodio GONZÁLEZ PÉREZ, “O cruceiro ou cruz do Home Santo de Santiago de Compostela: historia e lenda”, *Actas do V Congreso Galego de Cruceiros* (Pontevedra, 2014), pp. 119-130.

⁶⁷⁹ Castillo López en su *Inventario* localiza el *Cruceiro* de Home Santo en Sabugueira, en la entrada dedicada a “Labacolla”. Así, identifica su localización en la parroquia de San Paio de Sabugueira, por donde afirma pasa el Camino Francés: «Por este lugar pasaba el famoso Camino francés de las antiguas peregrinaciones compostelanas, figurando con el nombre de Lavamentula en el “Itinerario” del famoso Códice Calixtino». CASTILLO LÓPEZ, *Inventario*, II, p. 271.

⁶⁸⁰ LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, VII, p. 155-156.

⁶⁸¹ NÚÑEZ SÁNCHEZ, “Fuste de san Francisco”, s/n.

ser vinculado al antiguo convento franciscano de Ferrol⁶⁸²; el Cristo da Tafona de Ferrol, vinculado también de forma hipotética al mismo convento ferrolano⁶⁸³; o la Cruz de Melide, sobre cuya hipotética vinculación con el convento franciscano de *Sancti Spiritus* de Melide volveremos más adelante.

Además de vincular estas piezas de este modo a los mendicantes, también se puede establecer una conexión basada en las imágenes, pues en varios de los *cruceiros* medievales conservados aparecen figurados los santos fundadores – Francisco de Asís y Domingo de Guzmán –, o frailes sin elementos individualizadores que los identifiquen. Este es el caso del *Cruceiro* do Home Santo, donde aparece santo Domingo⁶⁸⁴; del *Cruceiro* de San Bartolomeu de Pontevedra, donde han sido identificadas dos figuras como santo Domingo y san Francisco⁶⁸⁵; o del *Cruceiro* dos Santos de Vimianzo, en el que se representa un pequeño franciscano orante sobre el que volveremos más adelante.

En cuanto a las localizaciones y posibles funciones de estas cruces, resulta complicado poder reconstruir los lugares que habían ocupado originalmente estas piezas, pues, como hemos aludido ya en varias ocasiones, muchas de ellas fueron desplazadas de sus entornos primigenios. Algunas incluso sufrieron desplazamientos de unas poblaciones a otras, como es el caso del que en principio fue el *Cruceiro* de Ponte Nafonso (Noia, A Coruña) que se encuentra hoy situado en el centro de la Plaza del Tapal de Noia, frente a la iglesia de San Martiño, a donde fue trasladado en el año 1954⁶⁸⁶. Otro caso de desplazamiento similar es el que sufrió el *Cruceiro* de Torre de Lama, que fue hallado en un camino cerca de Ortigueira siendo posteriormente

⁶⁸² Manuel Antonio GARCÍA LAMAS, “O cruceiro de San Nicolás de Neda (2ª parte)”, *Revista de Neda*, 6 (2003), p. 61.

⁶⁸³ De hecho, García Lamas afirmaba que el monograma de Cristo que aparece en el reverso de la Cruz da Tafona – única decoración que aparece en este lado de la cruz, situado en la intersección de los brazos – sería identificable como el atributo de Bernardino de Siena, una propuesta que consideramos un poco aventurada. Sobre este monograma afirma Valle Pérez que se trata de una inscripción en caracteres góticos. Este autor se basa en un análisis paleográfico de este anagrama, así como en un análisis estilístico de la pieza, para datarla del primer cuarto del siglo XV, rechazando así la cronología aportada por Burgoa Fernández, quien la consideraba una obra del XIV. Para esta pieza véase: GARCÍA LAMAS, “O cruceiro ... (2ª parte)”, p. 61, nota 29; Juan José BURGOA FERNÁNDEZ, “O Cristo da Tahona. Un exemplo do abandono das cruces de pedra galegas”, *Actas do I Congreso Galego sobre Cruceiros e cruces de pedra* (Vigo, 2009), pp. 131-133; Xosé Carlos VALLE PÉREZ, “Importación de obras, asimilación e popularización de novas linguaxes (IV)”, *Gallaecia Petrea* (Santiago de Compostela, 2012), pp. 404-405. Para Bernardino de Siena y el monograma IHS véase: FRAGA SAMPEDRO, “Predicación e imáxenes”, p. 842-843.

⁶⁸⁴ MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 427.

⁶⁸⁵ Manso Porto remitía a la vinculación que se establece, en estas piezas, entre los dos santos fundadores y los apóstoles, pues en ambos santos mendicantes se veía a los nuevos apóstoles. MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 427.

⁶⁸⁶ Pudo verlo todavía en su localización anterior Castillo López, quien afirma que se encontraba «a la entrada del puente» de Ponte Nafonso, que une Noia y Outes. Completaba su descripción de la pieza afirmando: «de estilo ojival hermoso, con capitel de curiosas hojas y en los frentes las imágenes de Jesús y de la Virgen, bajo doseletes; parece obra de los últimos del siglo XV». Da noticia de este *cruceiro* también Castela, quien cuenta que cuando fue a verlo en el año 1933 lo tenía un vecino de guardado en su casa. Castela aporta también un dibujo de esta pieza que identificó como *Cruceiro* de Ponte Nafonso. CASTILLO LÓPEZ, *Inventario*, II, p. 469; CASTELAO, *As cruces de pedra na Galiza*, p. 118, lám. VII.

trasladado a su localización actual en el Pazo de Torre de Lama, una propiedad particular⁶⁸⁷. Se sabe que fueron desplazadas también la Cruz de Melide – actualmente en las proximidades de la iglesia de San Roque de esta villa –; la Cruz da Tafona, que estuvo empotrada en una casa de la Praza da Tafona desde el año 1850 hasta 1987⁶⁸⁸; o el Cruceiro de Neda, al que posiblemente refiere un deslinde de 1549 – recogido por García Lamas – en el que se hace referencia a una cruz de piedra que se encontraba en el barrio del Paraíso, en el cruce del camino con la fuente de la ciudad, zona por la que se entraba y salía de la villa, de modo que esta pieza podría haberse encontrado en los límites de la villa de Neda, sirviendo quizá de cruz de término⁶⁸⁹.

El hecho de que estas piezas hayan sido desplazadas de sus localizaciones originales no permite reconstruir cuales habrían sido los usos para los que fueron creadas. En cualquier caso, debemos tener en cuenta que las cruces de piedra bajomedievales que fueron levantadas a lo largo del occidente europeo habrían tenido múltiples funciones. En primer lugar, puede hablarse de una función sacralizadora asociada a la disposición de estas construcciones en el paisaje, llevando a los espacios públicos la “esencia sagrada” que sería asociada a los templos de forma intrínseca⁶⁹⁰. Esto no se debe únicamente al hecho de que la propia pieza reproduzca el símbolo central de la fe cristiana, sino por el hecho de que a través de estas cruces se sacan al exterior las imágenes religiosas que generalmente se encontraban en el interior de las iglesias: Cristo crucificado, la Virgen con el Niño y figuras de santidad, entre otras. De este modo, estas piezas, a través de sus figuraciones sagradas trasladaban el mensaje salvífico a los espacios cotidianos

⁶⁸⁷ Ortigueira y Mañón, donde se sitúa el Pazo de Torre de Lama, se encuentran a 10 km de distancia. DELGADO GÓMEZ, “Restos de un ‘Cruceiro medieval’”, p. 116.

⁶⁸⁸ Actualmente en el Centro Cultural Municipal del Concello de Ferrol (A Coruña). BURGOA FERNÁNDEZ, “O Cristo da Tahona”, pp. 131-133; VALLE PÉREZ, “Importación de obras”, p. 405.

⁶⁸⁹ En la actualidad esta pieza se encuentra en el atrio de la iglesia parroquial de San Nicolás de Neda, pero García Lamas considera que quizá aquella otra localización por la «antigüidade da delimitación documentada e a situación estratéxica da cruz avogan, en principio, pola localización xenuína». VÁZQUEZ REY, “Los cruceros de Neda”, p. 149 (originalmente publicado en *El Ideal Gallego* de 27/03/1975); Manuel Antonio GARCÍA LAMAS, “O cruceiro de San Nicolás de Neda (1ª parte)”, *Revista de Neda*, 5 (2002), p. 133.

⁶⁹⁰ En ciertos casos se ha asociado a estas cruces una función cristianizadora. Por ejemplo, sobre esta cuestión afirmaba Taboada Chivite que «no resulta arriesgado suponer, y así se ha constantemente admitido, que las cruces de piedra en las encrucijadas, como algunas capillas, han venido a cristianizar el viejo culto de aquellos lugares de pánico ancestral, de teofanías, hechizos y encantamientos que perviven en el folklore actual». Incluso autores posteriores mantienen este tipo de hipótesis, como en el caso de Burgoa Fernández quien vincula la erección de las cruces de piedra con los cultos paganos. Consideramos erróneo asociar una función “cristianizadora” a un tipo de producción que se considera tiene su origen en los siglos bajomedievales y que continúa produciéndose en las siguientes centurias. Debemos partir del hecho de que en los siglos XIV y XV la sociedad – y por tanto el paisaje – era totalmente cristiana, por lo que la concepción de elementos que cristianizasen el paisaje no debería corresponderse con la perspectiva del momento. Somos conscientes de que, aunque la sociedad – como colectivo, por tanto, la cosmovisión – fuese completamente cristiana esto no conlleva una correspondencia absoluta a nivel individual, de modo que cada individuo tendría un nivel diferente de asimilación de la religión. Aún así, entendiendo las diversidades que podrían existir en la asimilación de los dogmas o de la presencia de la religión en la vida diaria, consideramos acertado rechazar el uso de términos como “cristianización”, y entendemos que lo que puede plantearse es una “sacralización” del paisaje a través de la disposición de estas construcciones. A esta cuestión remitían ya Barral Rivadulla y Cendón Fernández cuando afirmaban: «los *cruceiros* se presentan como una creación singular en el mundo gótico que ya no se corresponde con el concepto de hito cristianizador sino que son expresamente levantados para desempeñar una función ligada a la religiosidad». TABOADA CHIVITE, “La encrucijada”, pp. 103-104; BARRAL RIVADULLA y CENDÓN FERNÁNDEZ, “Devociones en piedra”, p. 413; BURGOA FERNÁNDEZ, “Os cruceiros nos camiños”, p. 29.

mostrando una función vinculada a la salvación, ya no solo de quienes llevasen a cabo la promoción de la obra, sino también con un papel comunitario, colectivo, vinculado a todos aquellos que podrían haber tenido acceso a estas piezas.

Además de estos, algunos de los usos más comunes de estas construcciones – a un nivel general europeo – fueron las de cruces de mercado, cruces de camino o encrucijadas, cruces de cementerio o como cruces de término, ya fuese marcando límites de poblaciones o espacios religiosos, como el entorno de una iglesia parroquial o los límites de un monasterio⁶⁹¹. En el caso gallego, el hecho de desconocer cuál sería la localización original de las piezas impide saber su función, pero posiblemente todas ellas sirviesen como “marcadores” – traducido de la expresión en inglés: *markers* – ya fuese en caminos o en entornos religiosos⁶⁹².

Si volvemos sobre las miniaturas a las que antes se hizo referencia, estas imágenes pictóricas constituyen también una fuente visual para conocer algunas de las localizaciones habituales en las que se encontraban estas cruces. Partiendo de estas imágenes, comprobamos que estas eran situadas en los caminos, ya fuese en una encrucijada o no; en el entorno de los núcleos poblacionales, que aparecen figurados en el fondo de las escenas [Fig. 33, Lám. 79]⁶⁹³; en los cementerios, como sería el caso del *Cruceiro* de Santa María a Nova de Noia; o en las inmediaciones de los edificios religiosos [Fig. 34, Láms. 80-86]⁶⁹⁴.

⁶⁹¹ Timmermann a lo largo de su obra recoge diversas motivaciones que llevaron al levantamiento de cruces durante los siglos finales de la Edad Media, como la penitencia, el castigo, la conmemoración, la delimitación o demarcación, la rememoración de batallas o muertes accidentales, o la señalización de lugares donde era permitido legalmente llevar a cabo transacciones comerciales. Afirma también este autor que en un primer momento estas cruces fueron comisionadas por diversos dirigentes locales – obispos, abades o reyes – bien para conmemorar algún logro relevante o para marcar la jurisdicción de su poder. Con el tiempo sus finalidades, así como sus promotores, fueron multiplicándose, como bien demostraba el Padrão de Guimarães. Véase: TIMMERMAN, *Memory and Redemption*.

⁶⁹² Un ejemplo interesante por la similitud que presentan las cruces con los *cruceiros* gallegos es el caso de la ruta que subía la montaña de Montserrat en Cataluña hasta la abadía benedictina en la que se encuentra la Virgen negra conocida como *la Moreneta*. Timmermann remite a como en el siglo XIV (refiere específicamente al año 1366) el camino que llevaba a la abadía contaba con un total de siete cruces en las que se figuraban los Siete Gozos de María. Este proyecto había sido comisionado por el rey Pedro IV de Aragón, *el Ceremonioso*, que encargó la ejecución de las cruces a Pere Moragues, uno de los plateros más conocidos de Barcelona. Lamentablemente las cruces originales no se conservan, pero pueden conocerse a través de varias pinturas y grabados de los siglos XV y XVI, por ejemplo, en el Retablo de Santa María de Montserrat (1479) llevado a cabo por Martín Bernat para la iglesia de San Miguel Arcángel de Alfajarín (Zaragoza) o en el Retablo de la Virgen de Montserrat de Bartolomé Bermejo (1485) conservado en la sacristía de la Catedral de Acqui Terme (Piamonte). A través de estas obras puede verse tanto la localización, como la estructura de las piezas, que son similares a los *cruceiros*: un pedestal escalonado, en este caso circular, sobre el que se levanta un esbelto varal rematado por una cruz figurada. Véase: M^a Elvira MOCHOLÍ MARTÍNEZ, *Las imágenes conceptuales de María en la escultura valenciana medieval*, Tesis doctoral (Valencia, 2016), pp. 315-316 ; TIMMERMAN, *Memory and Redemption*, p. 196.

⁶⁹³ Otro tipo de imágenes en las que pueden encontrarse estas producciones son los paisajes que complementan generalmente escenas religiosas. Destaca especialmente el caso de las piezas llevadas a cabo a lo largo del siglo XV por los pintores del norte de Europa, quienes comenzaron a incluir referencias paisajísticas complementando los temas de sus obras.

⁶⁹⁴ En el caso de las escenas situadas en los cementerios además de las cruces de piedra, en varias ocasiones aparecen también otro tipo de estructuras o construcciones similares que acogen la imagen de Cristo crucificado [Láms. 83, 85].

Estas miniaturas vinculan claramente estas cruces con la muerte. Las cruces pétreas servirían para recordar al individuo que va a morir, respondiendo a un temor generalizado a morir de forma trágica que se expande a finales de la Edad Media. A este respecto, Mocholí Martínez refería a esta realidad para el caso de las de término valencianas, afirmando que existía una vinculación entre las cruces de piedra y la muerte trágica, la idea de morir sin confesión⁶⁹⁵. Por esta razón las cruces eran situadas en zonas que conllevaban un peligro en este sentido, como eran los caminos, las encrucijadas o las salidas de las villas.

Con relación a la disposición de estas piezas en los caminos⁶⁹⁶, uno de los entornos en los que podrían haberse encontrado es en el Camino de Santiago⁶⁹⁷. De hecho, como referíamos anteriormente, esta era una de las propuestas que habían sido planteadas para el inicio del desarrollo de estas piezas: que hubiesen nacido vinculadas a la función de señalar los caminos de peregrinación. Timmermann afirmaba sobre las cruces de peregrinación que «judging from what has survived, the story of the medieval pilgrimage cross appears to have largely unfolded in what are today France and Spain»; respondiendo esta correspondencia geográfica con las rutas a Santiago de Compostela, de las cuales afirma que «were once lined with literally thousands of wayside crosses that functioned as both spiritual an geographical navigation aids to pilgrims *en route* to their destination in Galicia»⁶⁹⁸.

Se conserva una descripción de un peregrino inglés anónimo que en 1425 viajó desde Plymouth a Compostela y dice: «On this side of the toune thou go / Upon a hull hit stondez on hee / Wher Sent Jamez ferst schalt thou see / A mount Joie mony stonz there ate, / and iiii pilerez of stone of grate astate [según Timmermann refiriéndose posiblemente a cuatro cruces de piedra]»⁶⁹⁹. Este tipo de cruces estarían localizadas en puntos que anunciaban, por ejemplo,

⁶⁹⁵ MOCHOLÍ MARTÍNEZ, *Las imágenes conceptuales*, pp. 449-467.

⁶⁹⁶ Es importante tener en cuenta que a partir del siglo XII los caminos se laicizan, aumentando el número de mercaderes u otras personas que se desplazan debido a su oficio. Es decir, la gente que se movía por los caminos era diversa, desde mercaderes o carreteros a peregrinos, predicadores, artesanos, trovadores, caballeros, reyes o eclesiásticos. José Ángel GARCÍA DE CORTÁZAR, «El hombre medieval como ‘homo viator’: peregrinos y viajeros», *IV Semana de Estudios Medievales* (Logroño, 1994), pp. 12-13.

⁶⁹⁷ En relación con este tema podemos encontrar numerosas publicaciones, pero que en su mayor parte no encuadran las producciones en sus contextos históricos. De este modo, se tratan de listados de piezas que se encuentran en los actuales caminos de peregrinación a Compostela independientemente de la cronología en la que fuesen producidas, no estableciéndose una diferencia entre la realidad cultural que llevó a su elevación.

⁶⁹⁸ Remite también a las funciones secundarias que podrían haber llegado a tener estas cruces gracias a su propia morfología, pues su pedestal escalonado podría haber servido para que los peregrinos o caminantes se sentasen a descansar o a comer. TIMMERMAN, *Memory and Redemption*, p. 192. Este autor había publicado anteriormente otro estudio centrado en las cruces de camino: Achim TIMMERMAN, «Highways to Heaven (and Hell): Wayside Crosses and the Making of Late Medieval Landscape», *The Authority of the Word. Reflecting on Images and Texts in Northern Europe* (Leiden, 2011), pp. 385-441.

⁶⁹⁹ Cita tomada de: TIMMERMAN, *Memory and Redemption*, p. 193. Esta descripción es recogida también por Georgiana Goddard King (†1939) quien la toma de la recopilación que Samuel Purchas hizo a principios del XVII. En este otro caso la transcripción es ligeramente diferente: «On this side the toune miles too, / By a Chappell schalt thou go: / Upon a hull hit stondez on hee, / Wher Sent Jamez ferst schalt thou see, / A Mount Joie, mony stonz there ate, / And iiii. pilerez of ston of gret astate». En esta transcripción la autora identifica en una nota al margen la capilla mencionada («chappell») como la Capilla de Santa Cruz. La fundación de esta capilla en el Monte do Gozo aparece mencionada en la *Historia Compostelana*, Cap. IX: «Construcción y consagración de una iglesia en el Monte del Gozo. Palacios pontificales. Regla y número de los canónigos». Consideramos que una traducción

que los caminantes estaban próximos a llegar a algún punto destacable de la ruta de peregrinación, o que habían llegado al final de una zona difícil como podría ser la cima de una colina – de ahí el nombre *montjoie* – desde la que podían anticipar ya la llegada del siguiente monasterio, o acompañaban desde estos puntos altos la visualización del destino⁷⁰⁰. Este sería el caso de la descripción narrada por el peregrino inglés a Compostela, que desde el Monte do Gozo contemplaba por primera vez la villa apostólica.

Nuevamente, la vinculación con el camino de peregrinación a Compostela no solo se encontraría en las localizaciones y funciones de estas cruces, sino también en sus programas visuales, pues es habitual encontrar en ellas la imagen de Santiago Apóstol como peregrino. En el caso gallego aparece figurado Santiago en los *cruceiros* de Vimianzo, Fervenzas, Pontevedra, Baiona y Compostela⁷⁰¹, en este último, además, siendo acompañado por dos figuras que han sido identificadas como peregrinos arrodillados⁷⁰². Afirma Manso Porto sobre este ejemplar compostelano que «la iconografía del conjunto y la propia ubicación del crucero, en el Camino Francés, se hallan íntimamente ligados a la peregrinación jacobea y al influjo que sobre su representación ejercieron las órdenes mendicantes»⁷⁰³. La imagen de Santiago puede encontrarse también en ejemplares de otros territorios, como en el Padrão de Guimarães, en el camino portugués a Compostela⁷⁰⁴; en la *Croix du Buffre* (Lozère, Francia), del siglo XII, en la vía Tolosana a Compostela⁷⁰⁵; o en la cruz conocida como *Pont des Pèlerins* (Saint-Chély-d'Aubrac, Francia), del siglo XV, en la vía Podiensis a Compostela⁷⁰⁶.

aproximada de esta transcripción sería: «A dos millas de ese lado de la ciudad, debes ir junto a una capilla que se encuentra en lo alto de una colina, desde donde se ve por primera vez Santiago, un Monte Gozo donde hay muchas piedras y cuatro pilares muy grandes». En cualquier caso, esperamos poder llevar a cabo en el futuro una traducción más acertada de esta cita. Para la segunda transcripción aportada véase: Georgiana Goddard KING, *The Way of Saint James*, III (Nueva York-Londres, 1920), p. 573. Para la *Historia Compostelana* véase: Emma FALQUE (ed.), *Historia Compostelana* (Madrid, 1994), pp. 110 y ss. Agradezco a mi compañera Harriet Cook su ayuda para poder pasar esta cita a inglés moderno (así como su incondicional ayuda siempre que he necesitado una revisión de mi inglés); agradezco también a mi compañero el Dr. Javier Castiñeiras López la referencia a la Compostelana.

⁷⁰⁰ Afirma Timmermann que en muchas ocasiones estas cruces contaban con diversos elementos que indicaban el camino correcto a seguir. Por ejemplo, podían tener manos de madera incrustadas que señalarían el siguiente monasterio o capilla al que continuar. TIMMERMAN, *Memory and Redemption*, p. 193.

⁷⁰¹ Fermín BOUZA BREY, “La imagen de Santiago en el crucero llamado ‘do Home Santo’”, *Compostelanum*, IX, 2 (1964), pp. 337-341.

⁷⁰² Estas se diferenciarían a través de sus vestimentas y atributos. Estas figuras habían sido en un primer momento identificadas por Barreiro de Vázquez Varela como Teodoro y Anastasio, los dos discípulos del apóstol Santiago, una identificación posteriormente reiterada por Martín Ruiz. Fue Manso Porto quien a través de los elementos identificativos propuso que se tratase de dos peregrinos. Esta autora afirma que las dos figuras arrodilladas en el reverso, a los pies de la imagen de santo Domingo, también serían peregrinos arrodillados. Bernardo BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, “La cruz del Home-Santo”, *Galicia Diplomática*, año 3, 9 (1888), p. 70; MARTÍN RUIZ, *Cruceiros*, IV, p. 2153; MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, I, p. 185; MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 427.

⁷⁰³ MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, I, p. 185.

⁷⁰⁴ FRAGA SAMPEDRO, “El Padrão do Salado”, p. 237.

⁷⁰⁵ TIMMERMAN, *Memory and Redemption*, p. 193.

⁷⁰⁶ TIMMERMAN, *Memory and Redemption*, p. 193.

En relación también con los caminos se encuentra otra de las localizaciones más frecuentes para los *cruceiros*: las encrucijadas⁷⁰⁷. Afirma Flint para el caso altomedieval que los espacios en los que se cruzaban o se bifurcaban caminos «clearly occupied a position of immense importance in the competing ways of invoking supernatural assistance», pues aparecían multitud de veces referidos en sermones y textos legislativos del momento⁷⁰⁸. Timmermann refiere a la importancia de estos espacios partiendo de una interpretación simbólica que los vincula con la elección existencial/espiritual que el caminante debe tomar: tomar el camino que lleva a la perdición o el que lleva a la salvación⁷⁰⁹. La situación de las cruces en estos lugares tendría que ver con el carácter protector que es inherente a la propia cruz⁷¹⁰. Esta protección que ofrecían las cruces, generalmente vinculada a la muerte, encajaría también con las localizaciones junto a los caminos o en los límites de las ciudades, por ser los lugares asociados a los peligros y las muertes repentinas, o malas muertes⁷¹¹.

⁷⁰⁷ Conservamos miniaturas en las que aparece esta vinculación entre las cruces de piedra y los cruces de camino. Así puede verse en las *Ricas Horas del Duque de Berry* (fol. 52v, MS 65, Musée Condé de Chantilly), de ca. 1412-1413, donde el “Encuentro entre los tres vivos y los tres muertos” tiene lugar en un cruce de caminos a las afueras de París. En esta miniatura no se trata de una cruz pétrea sino de una estructura turriforme similar a las *Eleanor Crosses* inglesas o a las *Spinnerin am Kreuz* austriacas. Algo similar sucede en la representación del mes de marzo del mismo libro de horas (fol. 3v) donde se figura una pieza similar en un cruce de caminos junto al Castillo de Lusignan. Ambas miniaturas referenciadas y con imagen en: TIMMERMANN, *Memory and Redemption*, pp. 406, 408.

⁷⁰⁸ A este respecto esta autora remite a Martín de Braga cuando este muestra su preocupación por las personas que ya habían sido bautizadas pero que todavía continuaban encendiendo velas y llevando a cabo pequeños “altares” en los cruces de caminos. Valerie I. J. FLINT, *The Rise of Magic in Early Medieval Europe* (Oxford, 1991), pp. 204-205.

⁷⁰⁹ TIMMERMANN, *Memory and Redemption*, p. 252. Sobre esta cuestión remite a la obra: Wolfgang HARMS, *Homo viator in bivio: Studien zur Bildlichkeit des Weges* (Munich, 1970).

⁷¹⁰ El poder protector de la cruz es una realidad constante a lo largo de la Edad Media. Ya en el siglo IV encontramos referencias a esta consideración, por ejemplo, en los *Carmina* de Gregorio Nacianceno puede leerse: «aléjate de mi corazón, tortuoso enemigo ... retírate, si no quieres que te ahuyente con la cruz, instrumento de terror». Referencias similares aparecen en otros textos, por ejemplo, en la *Vida de San Antonio* de Atanasio de Alejandría, quien afirma que «el signo de la cruz ahuyentará a los turbulentos demonios». Este mismo autor en *De Incarnatione* habla del poder protector de la cruz elevada en el aire. Existen también narraciones en las que la imagen de Cristo es utilizada con finalidades protectoras, como en una historia narrada por Cesáreo de Heisterbach en los *Exempla* en la que cuenta que durante un episodio bélico un grupo de cristianos colocaron un crucifijo en una de las ventanas de una iglesia para protegerla de los ataques del enemigo. O textos en los que se refiere a Cristo como un escudo, como un texto del siglo XV citando por Lipton en el que se lee: «Este escudo [el cuerpo crucificado de Cristo] nos es dado para defendernos contra todos los males y todas las tentaciones. Como dice san Jerónimo, Señor Jesús, agradecido seas, pues nos has dado un escudo para nuestros corazones, que es el pensamiento de tu dolorosa labor». En el caso gallego, encontramos un ejemplo destacable narrado por López Ferreiro, quien cuenta que durante el sitio a la catedral de Santiago siendo arzobispo Diego Gelmírez, este, ante el peligro de muerte, «se envolvió en un viejo y grueso manto, y estrechando en sus manos un crucifijo que le había dado el Abad de San Martín, bajó de la torre, y se adelantó por entre las turbas, que con el ardor del combate sólo atendían a parar y devolver golpes». Vemos también en esta historia ese poder protector de la cruz. Referencias tomadas de: Antonio LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, III (Santiago de Compostela, 1900), p. 476 [consultado online a través de su digitalización en [archive.org: https://archive.org/details/historiadelasanta03lpez/page/n7](https://archive.org/details/historiadelasanta03lpez/page/n7)]; FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, p. 164 (Gregorio Nacianceno); FLINT, *The Rise of Magic*, p. 174 (Atanasio); ESPÍ FORCÉN, *Recrucificando a Cristo*, p. 42 (Cesáreo de Heisterbach); LIPTON, “Images in the World”, p. 175.

⁷¹¹ Por ejemplo, en el caso específico de los peregrinos, estos se enfrentaban a lo largo de su travesía a diversas dificultades, ya fuesen climatológicas, peligros naturales en su camino o, incluso, la posibilidad de ser víctimas de maleantes y bandidos.

En definitiva, es fundamental tener en cuenta que estas piezas tuvieron diversas funciones, ya fuese simultáneamente o sucediéndose en el tiempo, pues los usos a los que eran destinadas podían ir variando⁷¹². En cualquier caso, tras este repaso por las posibles funciones de estas piezas podemos afirmar que Castelaio se encontraba en el camino correcto cuando afirmaba que:

«O cruceiro galego ... serve para santificar camiños i encrucilladas; guiar pelegriños e servilleiros de acomodo para repouso e oración; anunciar aos romeiros a proximidade dos santuarios; testemuñar as promesas que se materializan nos amilladoiros; indicar sepulturas en descampado ou mortes violentas; rememorar feitos hestóricos e lexendarios; impetrar de Deus o fin dalgũa calamidade pública; demandar ou agradecer algún favor do Ceo; deslindar o termo das cibdades, vilas, feligresías e outras xurisdicións; protexer os campos de feira e salvar de feiteiceirías ao gando; servir de *via-crucis* nos mosteiros, conventos i eirexas matrices; satisfacer penitencias reparadoras de certos pecados...»⁷¹³.

5.3. LOS CRUCEIROS DEL SIGLO XIV Y SUS PROGRAMAS VISUALES.

Conservamos en Galicia un total de catorce cruces de piedra – Castelaio enumeraba nueve – que habrían sido llevadas a cabo entre los siglos XIV y XV⁷¹⁴. De este total, cinco de ellas pueden ser datadas en el XIV⁷¹⁵: las conservadas en Melide, Torre de Lama, Fervenzas, Neda

⁷¹² Así lo refiere Timmermann cuando afirma que el propósito original de una pieza podía variar y que lo que en el siglo XIV podría haber sido levantado con una función penitencial en el siglo XV era utilizado como marcador de límites territoriales; o como una pieza levantada con una función conmemorativa era luego reutilizada como cruz de camino. Esta diversificación de las funciones y los cambios en sus usos a través de las generaciones llevan a la consideración de estas construcciones como multifuncionales, y ya no solo a través de los usos tanto religiosos como seculares que podrían presentar simultáneamente. Este autor llama la atención también sobre el hecho de que toda la terminología utilizada por la historiografía para referirse a estas cruces según sus usos es moderna, y que las escasas referencias conservadas del momento simplemente remiten a ellas como “cruces” (y sus diversas variaciones dependiendo del territorio). TIMMERMAN, *Memory and Redemption*, pp. 148-149.

⁷¹³ CASTELAO, *As cruces de pedra na Galiza*, pp. 108-109.

⁷¹⁴ Esto no quiere decir que no se conserven más. De hecho, somos conscientes de que posiblemente existan más cruces de piedra medievales que, o bien no hemos localizado durante el desarrollo de este trabajo, o que, por cuestiones estilísticas, hemos considerado erróneamente posteriores. De hecho, no incluimos en este trabajo otras piezas que fueron identificadas como medievales por otros autores, pero que consideramos serían producciones modernas, como son los casos del *Cruceiro* del claustro de la Catedral de Mondoñedo, o el *Cruceiro* que desde 1954 se encuentra en la Praza de Alonso de Fonseca de Pontevedra.

⁷¹⁵ Dejamos fuera de esta enumeración el conocido como *Cruceiro* dos Francos o *Cruceiro* de Calo, que nos plantea una serie de complicaciones por lo que hemos decidido no tratarlo en este trabajo [Lám. 97-99]. Esta pieza se encuentra en la actualidad en la encrucijada de la Rúa dos Francos, en las proximidades de la Capela dos Francos (Parroquia de Calo, Teo). Se trata de una cruz latina de grandes dimensiones con decoraciones en sus extremos. Solo cuenta con decoración en el anverso, pues posiblemente se tratase de una pieza para ser vista desde este punto de vista, quizá encontrándose adosada a una pared, o en una localización que no permitía girar a su alrededor. Se representa a Cristo crucificado, clavado a la cruz por medio de tres clavos, disponiendo los pies en rotación externa. La labra de esta pieza resulta enormemente tosca, de modo que las dimensiones del cuerpo y la cabeza no muestran una correspondencia naturalista. A sus pies, mirando hacia el frente, se disponen dos figuras muy desgastadas, de modo que no presentan ningún elemento que las identifique. Podemos conjeturar que se tratase de la Virgen y Juan, que suelen aparecer flanqueando a Cristo de este modo. En la parte inferior de los laterales aparecen otras dos figuras, nuevamente muy desgastadas, y cuya labra tampoco ayuda a poder discernir. Parece que portan algo en sus manos, y que – al ser representados con sus piernas de perfil – se encuentra en movimiento. Nuevamente,

y Vimianzo⁷¹⁶. Indicamos con anterioridad que se ha identificado tradicionalmente la Cruz de Melide como una de las más antiguas, mientras que Delgado Gómez consideraba que el ejemplar más antiguo sería el *Cruceiro* de Torre de Lama (Mañón, A Coruña) [Lám. 96]. Para presentar esta hipótesis este autor se basaba en la imagen del Crucificado, refiriendo tanto a su estética gótica, como al hecho de que la forma de representar a Cristo en la cruz se diferencia de las demás cruces. En este caso el cuerpo de Cristo no aparece clavado directamente al *cruceiro* – como sucede en los demás ejemplos –, sino que en este se representa un crucifijo, figurándose la cruz dentro del *cruceiro*. A este respecto afirma dicho autor que «esto nos indica que el “cruceiro” ... estaba entonces aún en una primerísima fase de creación», refiriéndose a este crucifijo representado en el *cruceiro* como un «primer ensayo» de lo que se desarrollaría luego⁷¹⁷. En nuestro caso, ante la imposibilidad de confirmar a través de los medios de los que disponemos una sucesión cronológica definitiva para las piezas conservadas, las consideraremos dentro de unos marcos cronológicos generales, sin establecer una sucesión lineal o diacrónica en su evolución.

En cuanto a la decoración de estas piezas, como comentábamos con anterioridad, en la mayor parte de los casos únicamente conservamos la cruz original, siendo el resto de la estructura posterior. Esto posiblemente responda a que ya en su momento los soportes arquitectónicos apenas estaban figurados, quizá incluyendo algún elemento decorativo en el capitel, pero concentrándose las imágenes en los remates⁷¹⁸. El fuste de San Francisco de Ourense ofrece una muestra de como podrían haber sido los varales de estas piezas. Este se encuentra figurado por todas sus caras: en la parte inferior se representa a Adán y Eva en torno al Árbol del Bien y el Mal, mientras que en la parte superior se ensancha la estructura para acoger la imagen de cuatro ángeles. Resulta evidente la identificación de san Miguel arcángel, quien aparece representado sujetando la balanza de la *psicostasis* y matando al dragón/serpiente que aparece a sus pies. De los tres restantes, dos portan cartelas y el tercero un libro, correspondiéndose quizá con las imágenes de Uriel, Gabriel y Rafael. En cuanto a las cruces del siglo XIV, analizaremos ahora sus programas visuales, que remiten a ideas sobre la redención, la muerte y el mundo de la escatología [Láms. 87-89].

La representación fundamental dispuesta en todos los *cruceiros* góticos conservados es – como era de esperar – la de Cristo crucificado. Esta imagen incluye en estas piezas una referencia a la esperanza en la salvación y en la redención del ser humano que había llegado gracias a la muerte de Cristo en la cruz. Esta referencia a la misión salvífica de Cristo, que culmina en la cruz, encaja con este tipo de piezas cuyas imágenes remiten, en nuestra opinión, a temas escatológicos vinculados con la salvación tras la muerte y con el propio contexto

desconocemos a quienes podrían representar estas figuras, ¿peregrinos? ¿Longinos y Estefatón? ¿alguna figura de santidad?

⁷¹⁶ A estas cruces habría que sumar el fuste de San Francisco de Ourense, que habría pertenecido también a un *cruceiro* medieval, pero al carecer actualmente de la cruz original no contamos con él en la enumeración de cruces de piedra.

⁷¹⁷ DELGADO GÓMEZ, “Restos de un ‘cruceiro medieval’”, pp. 130-133.

⁷¹⁸ Remitíamos con anterioridad al capitel de Santa María a Nova de Noia (siglo XV) donde se figuraba el Tetramorfos.

escatológico del siglo XIV. Además, esta es una imagen que encaja bien en estas producciones debido a su propia morfología, pues su forma de cruz remitiría a este mensaje de forma intrínseca sin necesidad de disponer el cuerpo de Cristo. En cualquier caso, el hecho de que se figure el cuerpo del Redentor incidiría en el relato histórico narrado en los evangelios, añadiendo también una referencia al dolor y al sufrimiento del sacrificio, sobre una estructura que tendría un significado triunfal.

La representación del Crucificado en estas cruces responde a todas las características que se habían establecido como propias de las producciones bajomedievales: Cristo aparece representado muerto, con los brazos dispuestos por debajo de la horizontal, la cabeza ligeramente ladeada, vistiendo *perizonium* y colgando de la cruz por medio de tres clavos, con los pies en rotación externa. Estas cuestiones irían variando entre los ejemplos de los siglos XIV y XV, respondiendo a la evolución general que se da en la figuración del Crucificado. En estos casos, los ejemplares que han sido considerados más tempranos muestran la rotación externa de los pies, mientras que solo en los ejemplos más tardíos comienza a emplearse la rotación interna⁷¹⁹. Otra diferencia fundamental entre la representación del Crucificado en las cruces del XIV y las del XV es el protagonismo dado al cuerpo de Cristo, que se materializa en una variación en escala⁷²⁰. En este sentido, en las piezas del XIV Cristo ocupa prácticamente toda la cruz, dándole una entidad considerablemente resaltada, muy superior al resto de imágenes que lo acompañan; mientras que en las cruces del siglo XV el tamaño del cuerpo se reduce, quedando este enmarcado dentro de una cruz mucho más amplia, adoptando un tamaño similar al del resto de las figuras, y convirtiéndose en un elemento más de numerosa ornamentación.

Junto a la imagen de Cristo crucificado siempre aparecen la Virgen y Juan que configuran así el calvario sintético – la única excepción es el *cruceiro* de Torre de Lama, donde el crucificado es la única imagen dispuesta en el anverso. Además de estas dos imágenes – testigos de la muerte de Cristo –, en los *cruceiros* se incluyen otras figuras que provienen del mundo de la santidad, siendo especialmente recurrente y relevante el caso de la imagen de Santiago Apóstol, por tratarse de una de las imágenes de santidad más próximas a la realidad cultural y religiosa gallega. Otras de las figuras que podemos encontrarnos serán María Magdalena, Catalina de Alejandría, Domingo de Guzmán o Francisco de Asís.

⁷¹⁹ Esta evolución en la disposición de los pies puede verse en el resto de las producciones en las que se representa al Crucificado. Como referíamos en el capítulo 2, las piezas del siglo XIV utilizan disposiciones menos verticales, en las que los cuerpos crean juegos a través de sus movimientos, entre ellos, la colocación de una de las piernas en ángulo, mientras que las obras del XV tienden a la rotación interna, más armónica al configurarse de forma menos quebrada.

⁷²⁰ En cuanto a la figuración de los cuerpos, suelen representarse considerablemente hieráticos a excepción de leves inclinaciones a la derecha. Sus anatomías aparecen marcadas únicamente por sencillas incisiones que pretenden mostrar la caja torácica y el vientre. Esta representación de la anatomía no debe ser entendida como resultado de un desinterés absoluto por el cuerpo humano por parte de los escultores, sino como producto del material utilizado en estas piezas combinado con el propio tamaño de las figuras, pues el uso del granito junto a una escala generalmente pequeña derivaría en una sintetización de los rasgos anatómicos.

Mientras que en el anverso de la pieza siempre se figura a Cristo crucificado, en el reverso se dispone siempre otra imagen que contrapondría físicamente a la imagen del Crucificado, creándose una correlación entre ambas figuraciones. En las cruces que podemos datar en el XIV las combinaciones que se establecen resultan más variadas que en las piezas posteriores, respondiendo en su mayoría a un mayor acento en la figura de Cristo. Sin embargo, en las del siglo XV todas contraponen a Cristo crucificado con la imagen de la Virgen con el Niño. De este modo, vamos a centrar el análisis de los programas visuales en cuatro de los ejemplares que identificábamos como del siglo XIV: la Cruz de Melide, el *Cruceiro* de Neda, el *Cruceiro* de Fervenzas y el *Cruceiro* dos Santos, dejando fuera el *Cruceiro* de Torre de Lama por la dificultad que presenta la identificación de lo que aparece representado en el reverso debido a su mal estado de conservación⁷²¹.

5.3.1. Cruz de Melide.

Esta cruz se encuentra actualmente, tras varios desplazamientos, en la plaza junto a la iglesia de San Roque de Melide (A Coruña)⁷²² [Figs. 41-42]. Se desconoce cuál habría sido su localización original, pero se ha planteado que hubiese estado originalmente vinculada, o bien

⁷²¹ Delgado Gómez identificaba la imagen que ocupaba el reverso, en contraposición con la figura de Cristo crucificado, como la figuración del Pantocrator en mandorla, acompañado del sol y la luna. Afirma este autor que esta figura «hace el gesto de la palabra con la mano derecha abierta en alto, mientras que en su izquierda sostiene lo que ciertamente es un libro abierto». En nuestro caso, consideramos que podría tratarse de una representación de la Virgen con el Niño, pero reiteramos que el mal estado de conservación dificulta la identificación. DELGADO GÓMEZ, “Restos de un ‘cruceiro medieval’”, pp. 126, 128.

⁷²² El pasado mes de agosto de 2018 diversos medios se hacían eco de un incidente vinculado con esta cruz: durante las fiestas de Melide no se respetaban las medidas de seguridad establecidas para proteger la pieza, exponiéndola al peligro de sufrir daños irreparables. Así lo recogían *La Voz de Galicia* en una noticia publicada el 22/08/2018 bajo el titular “La falta de una protección adecuada pone en peligro el cruceiro de Melide, del siglo XIV”, y el diario online *Público.es* en noticia del 23/08/2018 afirmaba: “Utilizan el cruceiro más antiguo de Galicia como poste para el escenario de las fiestas patronales”. Dicho incidente reabrió nuevamente el debate sobre la conservación de estas piezas, consideradas BIC por la Xunta de Galicia, publicándose desde entonces diversos artículos sobre este tema. Poco después *La Voz de Galicia* publicaba la noticia “La falta de protección pone en riesgo una decena de cruceiros en la comarca de Melide”, informando de diversos daños que sufren estas piezas, entre ellos, accidentes de tráfico que acaban con la destrucción de la estructura. Centrado en el caso de la ciudad de A Coruña el pasado 25/10/2018 *La Voz de Galicia* publicaba un artículo bajo el título “El caso de los cruceiros que se disuelven”, en el que se hacía eco de un informe elaborado por el Instituto José Cornide en el que alertaban de como el impacto meteorológico y la contaminación – fundamentalmente la producida por el tráfico – estaban provocando graves daños en los *cruceiros* de la ciudad de A Coruña, refiriendo al *Cruceiro* de la Colegiata de Santa María do Campo como el que más dañado se encuentra de la ciudad, un ejemplar considerado obra del siglo XV. La última noticia al respecto es del pasado mes de mayo de 2019 cuando se informaba de que la Dirección Xeral de Patrimonio de la Xunta de Galicia se encuentra realizando la elaboración de un informe con el que buscan aportar medidas específicas de conservación para la Cruz de Melide [“Estudian proteger *in situ* el cruceiro de Melide”, *La Voz de Galicia*, 01/05/2019]. Para las noticias aquí referidas véase:

[https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/santiago/melide/2018/08/22/falta-proteccion-adecuada-pone-peligro-cruceiro-melide-siglo-xiv/0003_201808S22C6995.htm];

[<https://blogs.publico.es/strambotic/2018/08/cruceiro-fiestas-patronales/>];

[https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/coruna/coruna/2018/10/25/cruceiros-disuelven/0003_201810H25C2991.htm];

[https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/santiago/melide/2019/05/01/estudian-proteger-in-situ-cruceiro-melide/0003_201905S1C8996.htm].

a la desaparecida iglesia de San Pedro de Melide (ca. 1265), o a lo que fue el recinto conventual de Sancti Spiritus (siglo XIV)⁷²³. Teniendo en cuenta la vinculación de estas piezas con los centros mendicantes, posiblemente esta segunda propuesta sea más plausible. La fundación de este centro como convento franciscano terciario se remonta a algún momento entre 1325-1370, y fue promovida por Fray Afonso de Melide – una importante figura del ámbito eclesiástico gallego⁷²⁴ –, y una comunidad de “frayres” franciscanos que se agrupó a su alrededor. Este proyecto franciscano consistía en la creación de una comunidad religiosa y hospitalaria que acogiese a pobres y peregrinos, pues Melide sería una de las últimas paradas antes de llegar a Compostela⁷²⁵.

Broz Rei en sus estudios sobre el *Cruceiro* de Melide lo pone en relación con otras piezas conservadas que habrían pertenecido al recinto conventual, datadas en la segunda mitad del siglo XIV: el capitel del gaitero (Museo de Pontevedra), el capitel antropomorfo (Museo de Terra de Melide) y el capitel del ciervo (Museo de Pontevedra)⁷²⁶. A través de un estudio comparativo entre estas piezas concluye que todas serían obra de un mismo taller, que denomina “taller de Melide do s. XIV” y al que asocia una influencia compostelana. Vincula este taller también con el tímpano de Santa María de Leboeiro y el de San Vincenzo de Vitoriz, y propone que hubiese trabajado en Melide a petición de la comunidad franciscana del Sancti Spiritus⁷²⁷.

En nuestra opinión, tanto los capiteles referidos por este autor – especialmente claro en el caso del capitel del ciervo – como la Cruz de Melide, podrían ponerse en relación formalmente con la escultura de otros centros mendicantes, como el convento de San Francisco de Betanzos o el de Santa Catalina de Montefaro, en Ares (A Coruña). En estos conjuntos pueden encontrarse piezas que comparten una serie de características con los ejemplares melidenses, como una labra similar, el tipo de formas o los motivos iconográficos⁷²⁸. Las similitudes

⁷²³ Xosé Manuel BROZ REI, “Os cruceiros da Terra de Melide”, *Boletín do Centro de Estudos Melidenses-Museo Terra de Melide*, 2 (1983), p. s/n; Xosé Manuel BROZ REI, “Novas aportacións ó patrimonio da Terra de Melide”, *Boletín do Centro de Estudos Melidenses-Museo Terra de Melide*, 18 (2005), p. 19.

⁷²⁴ Fray Afonso de Melide tenía una importante vinculación con Compostela, donde había llevado a cabo la fundación del convento terciario de Santa María a Nova (1390), lugar en el que fue inhumado. Se sabe también de sus estancias en otros lugares, destacando su visita a Roma en relación con la confirmación del hospital fundado en Melide por el papa Urbano VI (ca. 1380). Josep PERARNAU ESPELT, “Nuevos datos sobre los beguinos de Galicia y su vinculación con el camino de Santiago”, *Boletín do Centro de Estudos Melidenses-Museo Terra de Melide*, 22 (2009), p. 121; M^a Dolores FRAGA SAMPEDRO y M^a Luz RÍOS RODRÍGUEZ, “Santa María a Nova, un convento terciario en la Compostela medieval: fundación y benefactores”, *Sémata*, 26 (2014), pp. 129-173.

⁷²⁵ Véase: José GARCÍA ORO, “Los primitivos “freires” de la Tercera Orden Regular en Galicia. Fray Alonso de Mellid. Franciscán do Convento de Santi Spiritus”, *Boletín do Centro de Estudos Melidenses-Museo da Terra de Melide*, 6 (1991), p. 8; PERARNAU ESPELT, “Nuevos datos sobre los beguinos de Galicia”, pp. 126-128.

⁷²⁶ Xosé Manuel BROZ REI, “O Claustro do Convento de Sancti Spiritus de Melide”, *Boletín do Centro de Estudos Melidenses-Museo Terra de Melide*, 13 (2000), pp. 14, 17-19.

⁷²⁷ BROZ REI, “Novas aportacións”, pp. 19-20.

⁷²⁸ Queremos resaltar especialmente elementos como el gaitero, las escenas de predicación o el Cristo mostrando las llagas que pueden verse tanto en las piezas melidenses como en Betanzos. También queremos llamar la atención sobre el tipo de pliegues empleados en las imágenes de Melide, Betanzos y Montefaro, donde, por ejemplo, en el capitel de la predicación a las aves vemos unas formas muy similares. También hay motivos similares en otras iglesias, por ejemplo, en el recinto de Santo Domingo de Tui, donde en uno de los capiteles del arco toral aparece un ciervo, mientras que en uno de los arcosolios de Soutomaior puede verse un ángel mostrando el libro hacia el exterior. En cualquier caso, consideramos que el tipo de labra en Tui es más estilizado que la que puede verse en

formales con la escultura de estos otros centros, así como la forma de figurar al Crucificado, nos llevan a considerar una cronología de hacia mediados del siglo XIV, quizá, incluso, entrando ya en décadas de la segunda mitad de dicha centuria.

La configuración de esta cruz – junto a la de San Nicolás de Neda que trataremos a continuación – difiere de los tipos habituales presentes en otras cruces de piedra, donde generalmente sus brazos aparecen decorados con diversos motivos ornamentales. Por el contrario, en Melide se trata de una cruz con un simple formato cuadrangular y con una escasa decoración que únicamente recorre la parte inferior de la misma. Esto llevó a Castelao y a Broz Rei a plantear que hubiese sido repicada en algún momento, eliminándose de este modo una hipotética decoración original⁷²⁹. Además, la cruz resulta muy estrecha para acoger todas las imágenes, de modo que las dos principales se disponen sobre ella, mientras que para poder colocar las demás figuras la cruz es ensanchada en ambos laterales de la parte inferior del *stipes*. Esta solución dota a la cruz de un aspecto tosco y robusto que llevó a Castelao a considerar que se trataría de una pieza que habría estado dispuesta sobre un altar⁷³⁰, una hipótesis que contradice la figuración por ambas caras de la pieza. Por su parte, Broz Rei propone que pudiese encontrarse exenta en el claustro del convento de Sancti Spiritus o quizá sobre un muro externo del recinto conventual⁷³¹. En cualquier caso, ambos autores remiten a posibles localizaciones originales que alejan esta cruz de la tipología del *cruceiro*, que habría supuesto que se encontrase exenta sobre un varal. En nuestra opinión, esta pieza habría estado dispuesta originalmente sobre algún tipo de soporte del que desconocemos como podría ser la estructura. Nuestra imposibilidad de determinar cuál habría sido esa configuración original nos lleva a incluir esta pieza dentro de este estudio de *cruceiros* pues, en cualquier caso, consideramos que habría estado dispuesta en el exterior y que habría contado con una estructura que lo elevase, quizá – tratándose de uno de los primeros ejemplares – todavía en un estado embrionario, que alcanzaría un mayor desarrollo en el siglo XV.

En cuanto al ciclo iconográfico de esta cruz, en el anverso se representa a Cristo crucificado que es clavado, por medio de tres clavos, directamente a la cruz que compone el propio *cruceiro* [Fig. 41]. La representación del cuerpo lo muestra hierático, con una anatomía esquemática, con las manos abiertas y con los brazos dispuestos por encima de la horizontal. La cabeza ligeramente inclinada a la derecha y vestido con un amplio *perizonium* que llega hasta las rodillas. La pierna derecha se dobla para disponerse en una rotación externa, característica de las imágenes del crucificado del siglo XIV⁷³².

las piezas melidenses. Para la escultura de estos centros mendicantes véase: MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, 2 vols.; ERIAS MARTÍNEZ, *Iconografía de las tres iglesias*.

⁷²⁹ Afirma Castelao que «a todas luces se vé que os brazos da cruz foron desbastados para regularizar algún desperfeito sofrido na ornamentación que debeu tes nos extremos, propia do tempo en que se fixo». CASTELAO, *As cruces de pedra na Galiza*, p. 115; BROZ REI, “Os cruceiros da Terra de Melide”, s/n.

⁷³⁰ CASTELAO, *As cruces de pedra na Galiza*, p. 115.

⁷³¹ BROZ REI, “Novas aportacións”, p. 19.

⁷³² Sobre la figura de Cristo aparece representada una flor de lis. Desconocemos si pertenecería a la producción original o si habría sido labrada con posterioridad. En cualquier caso, en Melide se conservan diversos sepulcros

El crucificado aparece flanqueado por la Virgen y Juan, configurándose el calvario sintético. La figura de la Virgen aparece representada con las manos juntas frente al pecho, en gesto de oración. Por su parte, Juan aparece representado sujetando el libro con las dos manos y mostrándolo hacia el exterior [Lám. 102]. Este tipo de postura puede verse en otras piezas gallegas, generalmente asociada a la representación de frailes y la predicación dentro de los ámbitos mendicantes⁷³³. Así puede verse, por ejemplo, en las imágenes de franciscanos y dominicos en el arranque de arcosolios de San Francisco de Betanzos, Santo Domingo de Pontevedra o Santo Domingo de Tui. En el caso específico de los *cruceiros*, Juan es representado con diversos gestos habituales de su figuración en el calvario: llevándose la mano a la mejilla en Neda, con las muñecas cruzadas en Vimianzo o agarrándose el pelo en Fervenzas. Cuando en estas imágenes aparece portando el libro como atributo lo hace sujetándolo con la mano, no mostrándolo al espacio del espectador.

Al lado derecho de Cristo, situado junto a la Virgen, se representa una figura arrodillada [Fig. 63]. Como veremos luego, en otras piezas de este tipo se incluyen figuras arrodilladas que pueden ser identificadas como frailes, peregrinos o ángeles. En este caso, simplemente aparece ataviado con una vestimenta de pliegues redondos⁷³⁴, que no nos permite diferenciar a quien se estaría representando. Sin embargo, el tipo de imagen responde a la forma habitual de representar a los donantes en el gótico. Sobre estas figuras arrodilladas y orantes profundizaremos en el último apartado de este trabajo.

En el reverso de esta pieza aparece figurado Cristo como juez, coronado, sentado en el trono y mostrando las llagas de su pasión, prueba de que murió y resucitó para abrir la posibilidad de salvación al ser humano [Fig. 42, Lám. 100]. Este tipo iconográfico se encuentra directamente relacionado con el juicio final, pues representa a quien ha de presidirlo y decidir quién será salvado y quién condenado⁷³⁵. Así, la imagen de Cristo Juez crea una relación directa entre este monumento y el mundo escatológico. Esta imagen sería bien conocida en el territorio gallego, pues Cristo juez mostrando las llagas era la figura central del tímpano del Pórtico de la

en los que aparecen armas con la flor de lis pertenecientes a los Corbelle. Esta familia tenía enterramientos en la nave de la iglesia conventual de Sancti Spiritus en el siglo XIV. También había enterramientos con flor de lis en San Pedro de Melide, donde se encontraba el sepulcro de Inés Eanes, esposa del notario Roi Lopes, en el que se figuraba el escudo con este elemento. En el ámbito específico de los *cruceiros*, pueden encontrarse ejemplares en los que los remates acaban con un perfil flordelisado. Por ejemplo, tenía esta forma la cruz que remataba el fuste de San Francisco de Ourense, y se utiliza también en la Cruz da Tafona de Ferrol. Xosé Manuel BROZ REI, “O Mosteiro de Sancti Spiritus de Melide: 3 etapas de construcción”, *Boletín do Centro de Estudos Melidenses-Museo da Terra de Melide*, 6 (1991), p. 45; remite a: Libro Becerro, fol. 29; NÚÑEZ SÁNCHEZ, “Fuste de San Francisco”, s/n; BROZ REI, “Novas aportacións”, pp. 11-12; ARRIBAS ARIAS, “Cruceiros”, p. 451.

⁷³³ A este respecto afirma Sánchez Ameijeiras: «Abundan también en el arte gótico gallego imágenes de frailes con el libro abierto en las manos, en ocasiones señalando con el índice en el código, actitudes habituales en las representaciones tardomedievales de predicadores». »SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Espiritualidad mendicante”, p. 335.

⁷³⁴ Remitíamos con anterioridad al hecho de que formalmente esta pieza podría ser puesta en relación con los centros mendicantes de Betanzos y Montefaro, donde se puede ver una labra y un uso de los pliegues similar. Pueden encontrarse similitudes formales también con los capiteles de Santiago de Betanzos y con las portadas de Santa María do Azougue de Betanzos y San Nicolás de Cines (Oza de Ríos, A Coruña), a unos 9 km de Betanzos. Todas estas son iglesias del entorno betanceiro que datan de entre 1350 y 1400. El caso de San Nicolás de Cines es especialmente relevante al tratarse de una portada centrada por la imagen de Cristo mostrando las llagas.

⁷³⁵ Mt. 24, 29-31; Mt. 25, 31-46; Mc. 13, 24-27; Lc. 21, 25-27.

Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela (ca. 1200). Fue precisamente esta imagen la que llevó a considerar esta pieza como la más temprana de las que se conservan en Galicia, pues la figuración del Cristo juez mostrando las llagas había sido un tema recurrente en las portadas románicas. De hecho, Castelao remitía a esta cuestión para datar la pieza en el siglo XIV afirmando que «representa o tránsito das conceicións dogmáticas ás dramáticas»⁷³⁶.

Esta imagen escatológica no debe ser vinculada únicamente a las dinámicas románicas, ya que fue habitual también en la escultura durante el siglo XIV. Volveremos más adelante sobre esta cuestión, pues cabe recordar que fue común la figuración de esta imagen en numerosos monumentos funerarios bajomedievales; por el momento hemos remitido ya a su presencia en dos: el sepulcro del “obispo desconocido”, donde esta imagen aparecía en el último nivel, o en el sepulcro de Vasco Pérez Mariño, centrando el tímpano como parte de la *Deesis* [Lám. 124]. Además, volveremos a verlo más adelante centrando el frontal del sepulcro de Juana de Castro en la Catedral de Santiago de Compostela. También existieron imágenes de este tipo que habrían estado dispuestas en los altares de los templos. Podemos citar, por ejemplo, el caso de la escultura pétrea exenta que perteneció al monasterio de San Salvador de Léz (Pontevedra), datada en el segundo cuarto del siglo XIV, y posible obra de un taller leonés que trabajó entonces por la zona⁷³⁷. Otra escultura de este tipo se encuentra actualmente en el retablo de la capilla del Salvador de la Catedral de Santiago, una pieza posiblemente de principios del siglo XIV⁷³⁸.

Siguiendo con el programa de esta pieza, la identificación de Cristo en ambos lados de la cruz se acentúa a través de la disposición de los brazos semejante en ambas caras, pues incluso en el caso del Cristo juez las manos aparecen sobre el *patibulum*, mostrando una reminiscencia de la imagen del Crucificado [Lám. 100]. Desde el punto de vista técnico esta se muestra como la solución natural, o más coherente, a la hora de representar esta imagen, pero el hecho de encontrarse la figura sobre la cruz crea esa relación entre ambas imágenes. Esta conexión visual que puede establecerse entre ambas representaciones de Cristo vincularía así su muerte en la cruz – consumación de su Primera Venida – con la Segunda Venida al final de los tiempos. Así, este tipo de ambigüedad en la disposición de los brazos crea una interrelación entre la idea de Cristo como redentor y Cristo como juez⁷³⁹.

⁷³⁶ CASTELAO, *As cruces de pedra na Galiza*, p. 115.

⁷³⁷ Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Importación de obras, asimilación e popularización de novas linguaxes (III)”, *Gallaecia Petrea* (Santiago de Compostela, 2012), pp. 400-403.

⁷³⁸ Santiago ALCOLEA, *La catedral de Santiago* (Madrid, 1958), pp. 132-133; Ramón YZQUIERDO PERRÍN, “O Gótico”, *A Catedral de Santiago de Compostela* (A Coruña, 1993), pp. 267-268.

⁷³⁹ En las pinturas murales de la iglesia de Seteventos de Saviñao (Lugo) encontramos otra combinación entre la imagen de Cristo juez mostrando las llagas y el calvario. En la parte superior de este ciclo se representa el juicio final con Cristo centrado la parte superior del programa y flanqueado por la imagen de la Resurrección de los muertos, los bienaventurados y el Infierno. En un nivel inferior – a la izquierda del arco de ingreso al ábside – aparece figurado el calvario. En esta obra se crea también esa conexión entre la muerte en la cruz como inicio de la posibilidad de salvación futura tras la muerte. Alicia P. SUÁREZ-FERRÍN, “Literatura visionaria y pintura mural en la Galicia tardomedieval: la Visión de Lázaro en Santa María de Seteventos (O Saviñao, Lugo)”, *Sémata*, 17 (2006), pp. 179-202.

La combinación entre la imagen del Crucificado y la imagen del Cristo en majestad – la dualidad muerte/triunfo – fue común en obras producidas en los siglos precedentes, donde se plasmó en diferentes medios y a través de diversas variantes⁷⁴⁰. Esta contraposición fue habitual en las cruces de orfebrería y marfil alto y pleno medievales. Por ejemplo, en el crucifijo ebúrneo donado por Fernando I y Sancha a la Real Colegiata de San Isidoro de León (siglo XI, antes de 1063) se crea este tipo de contraposición. En uno de los lados nos encontramos la imagen de un Cristo vivo en la cruz, con Adán bajo sus pies, y rematado por la imagen de Cristo resucitado; mientras que en la otra cara se representa al Cordero místico entre el tetramorfos. Además, esta cruz incide más en el mensaje escatológico que tiene esta contraposición a través de la representación de la Resurrección de los muertos, los condenados y los bienaventurados – entre otras figuraciones humanas y animales, tanto reales como fantásticos – que se despliegan entre la decoración de entrelazo que recorre la pieza⁷⁴¹. Esta misma contraposición puede verse en la cruz de orfebrería de Matilde y Otón (973-982), conservada en el Münsterschatzmus de Essen, donde en el anverso se figura al crucificado, mientras que en el reverso aparecen el cordero místico y el Tetramorfos⁷⁴². Otro ejemplo similar, nuevamente de una cronología anterior, pero más próxima a la contraposición que se establece en el *cruceiro* gallego es la Cruz de Gunhilde (ca. 1150), donde en el anverso se encontraría el crucificado – hoy desaparecido – entre la iglesia y la sinagoga, y en el reverso Cristo en majestad mostrando las llagas en el juicio final, rodeado por ángeles, y con las imágenes de los bienaventurados y los condenados en los extremos⁷⁴³ [Lám. 101].

En Galicia se conserva con este tipo de contraposición la Cruz de San Sebastián de Serramo (Vimianzo, A Coruña), datada ca. 1100-1130⁷⁴⁴. En esta cruz argéntea se figura en el anverso una estilizada imagen de Cristo crucificado, mientras que el reverso es reservado para el Agnus

⁷⁴⁰ Por citar algunos ejemplos de los muchos que existen en códices, podemos remitir al Beato de Girona (siglo X) donde al comienzo del manuscrito se contraponen la Cruz de Oviedo con la *Maiestas Domine*; el Misal de Stammhein (ca. 1170-1175), donde se contraponen la imagen del Cristo en Majestad rodeado por profetas y evangelistas con la imagen de la Crucifixión (fols. 85v-86r, MS 64, Getty Museum, Los Angeles); o la cubierta del evangelio de Roncesvalles (siglo XIII), donde al Crucificado se le contraponen el Cristo en majestad bendiciendo rodeado por el tetramorfos. Sobre esta cuestión afirma Herráez que esta combinación de temas es habitual en los sacramentarios y misales medievales, pues se corresponden con la ilustración del Prefacio y el Canon de la misa. Véase: Matilde LÓPEZ SERRANO, “Evangelarios de Navarra”, *Príncipe de Viana*, 8, 26 (1947), pp. 22-27; M^a Carmen HEREDIA MORENO y Mercedes ORBE SIVATTE, *Orfebrería de Navarra*, I (Pamplona, 1986), pp. 23-25; M^a Victoria HERRÁEZ ORTEGA, “Contribución al estudio de la orfebrería del siglo XIII en Navarra. El evangelio de Roncesvalles”, *Laboratorio de Arte*, 18 (2005), pp. 57-72.

⁷⁴¹ Conservado en el Museo Arqueológico Nacional. El programa visual de esta pieza es mucho más complejo que la breve síntesis que aquí presentamos por lo que para un estudio de esta pieza fundamental del panorama artístico medieval peninsular remitimos a: Noemí ÁLVAREZ DA SILVA, *La talla de marfil en la España del siglo XI* (León, 2015), pp. 72-122 (con referencias bibliográficas: nota 304).

⁷⁴² ÁLVAREZ DA SILVA, *La talla de marfil*, pp. 92-93 (con referencias bibliográficas: nota 369).

⁷⁴³ ÁLVAREZ DA SILVA, *La talla de marfil*, pp. 94-95 (con referencias bibliográficas: nota 371).

⁷⁴⁴ Tiene una inscripción que indica que fue hecha por el – que ha sido interpretado como – «Presbyter Ordoniv», remitiendo quizá a Ordoño, el abad del monasterio de San Julián de Moraime (a unos 20km de Serramo). Véase: Serafín MORALES ALVAREZ, “Ars Sacra et sculpture romane monumentale: Le trésor et le chantier de Compostelle”, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, I (Santiago de Compostela, 2004), p. 168 [publicado originalmente en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, 11 (1980), pp. 189-238]; Paula REY SUÁREZ, *Artes del metal y ministerium ecclesiae en la Edad Media. Diócesis del norte de Galicia*, Tesis doctoral (Santiago de Compostela, 2014), pp. 367-370, 651-652.

Dei, dispuesto en el centro del medallón. Ya de principios del siglo XIII es la cruz procesional del Palacio Episcopal de Mondoñedo, en la que vemos una contraposición similar⁷⁴⁵. En el anverso se figura al Crucificado, mientras que el reverso acoge la imagen de un Cristo sedente bendiciendo. Esta misma configuración iconográfica puede verse en la cruz de Santa María de Meira (siglo XII, Museo Catedralicio y Diocesano de Lugo), y en una de las cruces del Museo de Pontevedra (siglo XIV, nº 127 del inventario), donde nuevamente aparece Cristo crucificado y Cristo en majestad bendiciendo, en el caso de Pontevedra complementado por otras imágenes, por ejemplo, el tetramorfos en los extremos del reverso⁷⁴⁶.

En las obras precedentes aquí referidas vemos como, al igual que sucede en el *cruceiro* gallego, se crean unos ciclos visuales centrados en las ideas entorno al mensaje de redención y al juicio final. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en el caso gallego, las obras alto y plenomedievales se centran en mensajes vinculados también al perdón de los pecados a través de la figuración de escenas relativas a ese Juicio Universal⁷⁴⁷. Por el contrario, en el caso gallego, obra del siglo XIV, y por lo tanto producto de una espiritualidad y una cosmovisión diferente, a pesar de que sigue incidiéndose en la idea de redención y salvación futura, no existe una referencia a la condena o a los bienaventurados ya salvados. En este caso consideramos que el énfasis se pone en el tránsito personal al más allá y en la preocupación no solo por esa condena final, sino por la posibilidad de cumplir un castigo temporal en el Purgatorio. Además, vemos que en la Cruz de Melide se pone un mayor énfasis en la humanidad de Cristo, pues se elige al Cristo mostrando las llagas como imagen que refleje el triunfo sobre la muerte y la Segunda Venida al final de los tiempos.

Tras lo expuesto, nos planteamos cuál podría ser el origen de este programa. Una primera vía sería la posible vinculación con Compostela. Planteamos esto teniendo en cuenta una serie de aspectos hipotéticos. En primer lugar, el hecho de tratarse de una pieza dispuesta en una de las últimas estaciones que habrían de hacer los peregrinos antes de llegar a su destino, donde podrían contemplar la magnífica portada occidental compostelana. De este modo, el *cruceiro* de Melide anticiparía la imagen triunfal de Cristo al final de su camino. Nos preguntamos también si podría existir una vinculación entre la figura de Fray Afonso de Melide – quien había encargado el proyecto terciario al que vinculábamos hipotéticamente esta cruz – y el planteamiento de esta cruz, pues este fraile tenía – como aludíamos anteriormente – una estrecha vinculación con Compostela⁷⁴⁸. Nos preguntamos, ¿estaría esta imagen de algún modo rememorando ese gran Cristo compostelano en las inmediaciones del recinto terciario de Melide?; ¿se fusionan en esta pieza la espiritualidad franciscana que pone el acento en la muerte de Cristo en la cruz con unas tendencias propias del territorio donde se erige la pieza?;

⁷⁴⁵ REY SUÁREZ, *Artes del metal*, pp. 381-382, 389, 390, 661, 668.

⁷⁴⁶ REY SUÁREZ, *Artes del metal*, pp. 382, 662.

⁷⁴⁷ En el caso del Crucifijo de Fernando I y Sancha, Álvarez da Silva remite al modo en el que el posible significado de la pieza se vincularía con su función, pues la intención es que fuese utilizado en el funeral del rey. Así, esta autora presenta el programa visual como «una especie de plegaria ebúrneas para la intercesión en el Más Allá con el fin de obtener un juicio favorable». ÁLVAREZ DA SILVA, *La talla de marfil*, p. 112.

⁷⁴⁸ FRAGA SAMPEDRO y RÍOS RODRÍGUEZ, “Santa María a Nova”, pp. 129-173.

¿responde la elección de esta imagen a ese *revival* de motivos mateanos que, siguiendo a Moralejo Álvarez, se produce en la segunda mitad del siglo XIV? Ante la imposibilidad de aproximarnos a una respuesta definitiva, nos conformaremos de momento con dejar abiertas estas preguntas.

Una segunda posibilidad sería que el programa de la Cruz de Melide estuviese inspirado en las imágenes que se encontraban habitualmente en las cruces de orfebrería. Esta vinculación entre las cruces de orfebrería y las cruces de piedra ha sido propuesta por multitud de autores al tratar las cruces de los diversos territorios europeos, entendiendo que unas son la trasposición a piedra de las otras⁷⁴⁹. En el caso gallego Castelao remitía a esta influencia cuando afirmaba que «o cruceiro é un calvario imitante âs cruces procesionais»⁷⁵⁰. Mocholí Martínez ha analizado esta vinculación en el caso valenciano, concluyendo que, aunque puede hablarse de una influencia de las cruces de orfebrería sobre las pétreas desde el punto de vista decorativo, sería diferente en lo relativo a sus imágenes, pues se detectan diferencias iconográficas como consecuencia de las funciones y localizaciones de estas⁷⁵¹. En el caso de Galicia, no conservamos paralelos coetáneos de orfebrería en los que se plasmen las mismas imágenes que aparecen en las cruces de piedra. De este modo, aunque pueda establecerse una vinculación entre ambas tipologías, esta no tendría por qué ceñirse a una relación directa entre ambos medios basada en el modelo-copia. En cualquier caso, no cabe duda de que la idea de una cruz figurada alzada sobre un varal se encontraba antes ya en las cruces procesionales⁷⁵².

5.3.2. Cruceiro de Neda.

Un caso excepcional por su programa visual es el *cruceiro* que se encuentra hoy en el atrio de la iglesia parroquial de San Nicolás de Neda (A Coruña) [Figs. 43-44], pero que, como referíamos antes, posiblemente se localizase originalmente a la salida de esta población del norte gallego⁷⁵³. La configuración de la cruz responde a los mismos presupuestos que la cruz de Melide. De este modo la figuración se dispone sobre una cruz latina lisa, en la que la única decoración más allá de las imágenes religiosas es la configuración de unos extremos florenzados, algo que no aparecía en Melide. Como sucedía también en el caso melidense, los laterales de la cruz se ensanchan en la zona inferior para acoger las figuras que flanquean a

⁷⁴⁹ En el caso valenciano existen cruces pétreas que fueron llevadas a cabo por orfebres. Remitíamos con anterioridad al caso de las cruces de Montserrat, que habían sido llevadas a cabo por un orfebre y escultor, encontrándose esa vinculación entre ambos medios en la formación del autor. MOCHOLÍ MARTÍNEZ, *Imágenes conceptuales de la Virgen*, p. 349.

⁷⁵⁰ CASTELAO, *As cruces de pedra na Galiza*, p. 110.

⁷⁵¹ MOCHOLÍ MARTÍNEZ, “Cruces procesionales y cruces de término”, pp. 183-194.

⁷⁵² A esta idea remitía Manso Porto cuando afirmaba que el fuste o varal cilíndrico u octogonal tenía la finalidad de elevar la cruz inspirándose en las cruces procesionales. MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 426.

⁷⁵³ Se percibe una clara diferencia en el estado de conservación de cada uno de sus lados, pues lo que aquí consideramos el anverso – el lado en el que aparece representado el Calvario histórico – muestra un mayor grado de erosión del granito. Esto podría deberse a que la iglesia de San Nicolás se encuentra situada al lado del mar, y mientras que el reverso está dispuesto hacia la pared de la iglesia, el anverso – que mira al oeste – se encuentra desprotegido de las inclemencias meteorológicas y los factores naturales que causarían un impacto en la pieza.

Cristo, una solución que, nuevamente, dota a esta cruz de un aspecto demasiado robusto. Con respecto a la cronología de esta pieza, García Lamas consideraba que sería más tardía de lo que podría parecer en un primer momento, afirmando que las formas consideradas “tradicionales” seguirían manteniéndose en producciones posteriores debido a la «factura case popular» de la pieza, planteando que hubiese sido producida entre mediados del siglo XIV y mediados de la centuria siguiente⁷⁵⁴. En nuestra opinión, las similitudes con la Cruz de Melide, para la que habíamos aportado un marco cronológico de mediados del siglo XIV, nos lleva a considerar que posiblemente fuese elaborada en una cronología similar⁷⁵⁵.

En lo referente a su figuración, en el anverso de esta pieza encontramos la representación del calvario, con una gran imagen de Cristo crucificado flanqueado por las figuras de la Virgen y Juan [Fig. 43]. La imagen de Cristo responde a todas las dinámicas habituales que hemos visto hasta ahora para este tipo de cruces: un cristo muerto, clavado por medio de tres clavos sobre el propio *cruceiro*, cabeza caída a la derecha, coronado de espinas, vistiendo un amplio *perizonium* hasta las rodillas en el que se marcan plásticamente los pliegues, las piernas aparecen dobladas en ángulo respondiendo a la disposición de los pies en rotación externa, y la anatomía aparece figurada a base de unas sencillas incisiones que marcan el tórax.

Sobre la cabeza de Cristo se dispone un elemento que podemos identificar como un sencillo dosel, hoy enormemente desgastado [Lám. 105]. Sobre este dosel aparece un elemento circular cuya extrema erosión impide conocer cual era la finalidad de este motivo. Martín Ruíz proponía que se tratase de la imagen de Dios Padre⁷⁵⁶, mientras que García Lamas lo identificaba como un ángel que descendería del cielo para coronar a Cristo. Consideramos que esta segunda opción podría ser más plausible pues encontramos paralelos en producciones de este tipo en el territorio gallego a las que este autor remitía ya para establecer su propuesta⁷⁵⁷. Así, se encuentran imágenes de ángeles que aparecen coronando a Cristo con esos doseles tanto en el *Cruceiro* de Fervenzas como en el *Cruceiro* dos Santos, que serán tratados a continuación. En cualquier caso, insistimos en que el desgaste de la pieza no permite reconstruir lo que ahí podría representarse, por lo que no descartamos que se tratase de un simple recurso decorativo.

En cuanto a las imágenes laterales, se trataría de la Virgen y Juan que configuran así el calvario sintético [Lám. 103]. María aparece representada disponiendo ambas manos abiertas hacia el exterior a la altura del pecho. García Lamas afirmaba que esta figura aparecía portando un objeto redondo en su mano derecha, que en su opinión sería una manzana; incluso remite este autor a una posible alusión a la lactancia por medio de la gestualidad de esta figura, tratándose de una virgen de la leche⁷⁵⁸. En nuestra opinión, se trataría de la imagen de María en la referida postura de manos abiertas ante el pecho, como aparece también en otras piezas

⁷⁵⁴ GARCÍA LAMAS, “O cruceiro ... (1ª parte)”, p. 139.

⁷⁵⁵ Nuevamente queremos incidir en que las dataciones estilísticas resultan complejas y en muchos casos pueden llevar a error, pero en casos de estudio como el que estamos abordando, una aproximación de estilo basado en las formas y las soluciones visuales es lo único a lo que podemos recurrir para proponer una hipótesis de datación.

⁷⁵⁶ MARTÍN RUÍZ, *Cruceiros*, II, p. 1284.

⁷⁵⁷ GARCÍA LAMAS, “O cruceiro ... (1ª parte)”, p. 140.

⁷⁵⁸ GARCÍA LAMAS, “O cruceiro ... (2ª parte)”, p. 55.

bajomedievales gallegas, como son los casos del calvario del *Sancti Spiritus* de Compostela (mediados del siglo XIV) o el relieve de San Francisco de Pontevedra (ca. 1320-1340). Este tipo de gesto, habitual en las representaciones de María, especialmente en el caso de la Anunciación, fue frecuente en su figuración a los pies de la cruz. Significaría la aceptación del mensaje recibido («hágase en mí según tu palabra», Lc. 1, 38)⁷⁵⁹. De este modo, por un lado, se establece una conexión entre el primer momento de la Encarnación de Cristo y su muerte en la cruz. María, a los pies de su hijo muerto, muestra a través de su gesto, que acepta el final de la misión salvífica. Por su parte, Juan, al otro lado de la cruz, sostiene con su mano izquierda el libro, mientras que lleva la otra mano al pecho.

La excepcionalidad de esta pieza reside en su reverso, donde aparece nuevamente representado Cristo crucificado flanqueado por dos figuras [Fig. 44]. De este modo, en una solución poco habitual para la cultura visual medieval, en el *Cruceiro* de Neda ambas caras son centradas por la imagen de Cristo en la cruz⁷⁶⁰, respondiendo además en ambos casos a las mismas características⁷⁶¹. La creación de una duplicidad de este tema iconográfico en un único monumento constituiría una anomalía dentro del sistema representativo medieval, por lo que consideramos que estas dos imágenes deben ser entendidas con significados diferentes.

La primera interpretación para estas imágenes era establecida por García Lamas, quien entendía que esta duplicidad en la representación de Cristo crucificado remitía a dos imágenes diferentes, y no era simplemente la reproducción de la misma escena dos veces. Así, a través de los elementos que rodean a Cristo, y centrándose especialmente para plantear su hipótesis en el supuesto ángel que aparecería coronando a Cristo en el anverso, afirma que en cada lado se estaría representando una escena diferente de la Pasión. Por un lado, se mostraría el momento del sufrimiento final, y por otro la glorificación, remitiendo a una posible intención ejemplarizante que mostraba dos sentimientos ante la muerte: el sufrimiento y la tranquilidad⁷⁶².

⁷⁵⁹ Alicia MIGUÉLEZ CAVERO, *Gesto y gestualidad en el arte románico de los Reinos Hispanos: Lectura y valoración iconográfica*, Tesis doctoral (León, 2009), pp. 137-141, 148-150.

⁷⁶⁰ García Lamas pone en relación los Cruceiros de Neda, Melide, Torre de Lama y dos Santos por presentar una doble representación de Cristo en el anverso y reverso, pero únicamente en el caso de Neda esta duplicidad de referencias iconográficas a la figura de Cristo se materializa por medio del mismo tipo: el crucificado. En los otros casos en el reverso se sitúan el Cristo Juez, el Pantocrator y un Trono de Gracia. En relación con este predominio de la temática cristológica en contraste con los otros ejemplares góticos en los que se opta por la disposición de la Virgen María, García Lamas establece una división en dos familias caracterizadas cada una por las imágenes dispuestas en el reverso. Otra de las diferencias que establece entre estas dos ‘familias’ es el volumen de los personajes, afirmando que en este caso los ejemplares de la ‘primera familia’ compartirían esta última característica con el Cruceiro de Fervenzas, que según esta división pertenecería al segundo grupo. GARCÍA LAMAS, “O cruceiro ... (1ª parte)”, p. 136.

⁷⁶¹ Cristo aparece clavado por medio de tres clavos directamente sobre el propio *cruceiro*, con la cabeza caída hacia la derecha, con una diadema sobre la cabeza que nuevamente remitiría a la corona de espinas, vistiendo un *perizonium* que resulta más amplio y vasto que el anterior. Las piernas – que resultan excesivamente robustas, con una labra de menor calidad técnica que las de su paralelo occidental – aparecen también en ángulo pues los pies se encuentran en rotación externa. En este caso el desgaste del granito es menor por lo que pueden percibirse más detalles en los rasgos faciales.

⁷⁶² Esta diferenciación se complementa en el estudio de este autor con la lectura que hace de los rostros de ambos Crucificados, pues afirma que el del reverso muestra «a Cristo coa boca entreaberta pola dor, aínda vivo», mientras que el del anverso «semella entregado á morte, anque cun plácido sorriso que o deterioro non consegue desvanecer». Así, entiende que se transmiten dos tipos diferentes de expresividades en los rostros de los

Consideramos que en el caso de haber querido representar la imagen de Cristo glorioso siendo coronado, este debería aparecer en el reverso y no en el anverso, donde a través de las imágenes de María y Juan se remite claramente al episodio histórico de la Crucifixión.

En nuestra opinión, el elemento clave para entender la diferenciación de significados de ambos lados son las figuras que aparecen flanqueando a Cristo. En el anverso, como acabamos de afirmar, estas representaban a la Virgen y Juan, y por lo tanto se estaba figurando el episodio histórico de la Crucifixión. Sin embargo, en el otro lado no se está remitiendo a esta escena. Hubo autores que identificaron las figuras también en el reverso como María y Juan, suponiendo una repetición de la misma imagen⁷⁶³, o como otros personajes pertenecientes al episodio de la pasión⁷⁶⁴. Estas lecturas son erróneas, pues esas identificaciones no se corresponden con los atributos que portan las figuras [Lám. 104].

En el reverso, las dos figuras que flanquean a Cristo son mujeres, por lo que, en primer lugar, ninguna de ellas sería la imagen de Juan. La primera – a la derecha de Cristo –, aparece portando una espada, un objeto circular en sus manos y lleva algún elemento en su cabeza. Consideramos que estos atributos pueden ser identificados como una espada, una rueda y una corona⁷⁶⁵, de modo que podemos identificar esta figura como Santa Catalina de Alejandría, una identificación que ya había propuesto acertadamente García Lamas⁷⁶⁶. Catalina aparecerá en otros ejemplos posteriores, como son el *Cruceiro* de Home Santo o el *Cruceiro* de la Trinidad de Baiona.

De este modo, la primera figura que podemos identificar en el reverso es una imagen vinculada al mundo de la santidad, que además responde a una de las devociones que fueron impulsadas por las órdenes mendicantes, quienes promovieron a Catalina como modelo de conducta tanto entre los fieles laicos como entre los propios religiosos⁷⁶⁷. Además, a través del contexto visual en el que se la figura – a los pies de Cristo crucificado – se destaca su papel como defensora de la humanidad de Cristo ante aquellos que dudaban de ella⁷⁶⁸. Esta conexión

Crucificados por un lado uno más sufriente y dramático, y otro más placido. GARCÍA LAMA, “O cruceiro ... (1ª parte)”, pp. 138-140.

⁷⁶³ MARTÍN RUIZ, *Cruceiros*, II, p. 1884.

⁷⁶⁴ Juan José BURGOA FERNÁNDEZ, “Os cruceiros nos camiños galegos de peregrinación”, *Actas do I Congreso Galego sobre cruceiros e cruces de pedra* (Vigo, 2009), p. 33.

⁷⁶⁵ Esta figura lleva claramente algún tipo de tocado sobre la cabeza, que hemos identificado como una corona, pues es un atributo habitual de esta figura que la identifica como princesa real. En cuanto a las vestimentas, es habitual que lleve túnica y manto. Para una introducción a la representación de esta santa véase: Irene GONZÁLEZ HERNANDO, “Santa Catalina de Alejandría”, *Revista digital de iconografía medieval*, IV, 7 (2012), pp. 37-47.

⁷⁶⁶ GARCÍA LAMAS, “O cruceiro ... (2ª parte)”, p. 58.

⁷⁶⁷ Aumentan durante los siglos XIV y XV no solo las producciones visuales dedicadas a esta santa, sino también el número de capillas y templos que la tienen como titular, de los que en Galicia destaca especialmente el caso del convento de Montefaro, de la Orden Tercera Regular de San Francisco de finales del siglo XIV. Mª Dolores FRAGA SAMPEDRO y Mª Luz RÍOS RODRÍGUEZ, “Aproximación a la topografía espiritual de Santiago en la Baja Edad Media: antiguas y nuevas devociones”, *Ad Limina*, 5 (2014), p. 59.

⁷⁶⁸ La biografía de esta santa se conoce fundamentalmente por lo narrado en obras hagiográficas bajomedievales, destacando la *Leyenda Dorada*. En este texto se resaltan entre sus virtudes la humildad y su virginidad, y se pone énfasis también en su desprecio por las cosas terrenales y en las buenas obras que llevó a cabo en vida que le habían garantizado un lugar en el Cielo. VORÁGINE, *La leyenda dorada*, II, pp. 767-768.

con el Redentor podría ponerse también en relación con la idea de su matrimonio místico con Cristo – «yo estoy consagrada a Cristo, me considero su esposa»⁷⁶⁹ –, razón por la que finalmente sería martirizada, tras haber rechazado la propuesta de matrimonio que le había hecho el emperador. Así, Catalina fue martirizada en la rueda, y finalmente degollada con la espada, atributos que porta en sus representaciones medievales, entre ellas, la figura del *Cruceiro* de Neda⁷⁷⁰. Finalmente, Catalina se convirtió también en una buena intercesora de cara al Juicio debido, precisamente, a este matrimonio místico con Jesús, que le garantizaba proximidad al Juez para poder interceder por las almas.

Pero mientras la identificación de esta figura puede resultar sencilla porque sus atributos son reconocibles, la imagen de la izquierda resulta más problemática, pues la erosión del granito ha provocado la pérdida de la mayor parte de los detalles. Puede discernirse una figura femenina que porta entre sus manos un elemento que parece tener perfil circular. García Lamas afirmaba en sus estudios que se trata de una «muller con expresión doente» que aparecería sosteniendo un bebé, de modo que la identificaba como la imagen de María en su condición de Virgen de los Dolores o *Mater Dolorosa*⁷⁷¹. En nuestra opinión, siguiendo las dinámicas habituales del código visual medieval consideramos que posiblemente se trate de algún otro personaje femenino asociado al mundo de la santidad que haría pareja con santa Catalina, pues la situación de la imagen de la Virgen con el Niño desplazada a este lugar resultaría, cuanto menos, extraña.

Aportábamos una primera identificación para esta figura en un trabajo anterior donde afirmábamos que podría tratarse de la imagen de María Magdalena, de modo que el atributo representado sería el tarro de ungüento⁷⁷². La introducción de esta figura vinculada a la imagen de Cristo crucificado resultaría comprensible, pues fue una de las testigos de este acontecimiento, convirtiéndose luego en un personaje habitual en las representaciones de la escena. De hecho, su atributo, el tarro de perfume o ungüento, remitiría a una ambigüedad de significados que aludiría tanto al episodio del arrepentimiento de la santa y a la unción de Betania (Mt. 26, 6-13; Mc. 14, 3-9; Jn. 12, 1-8), como a los ungüentos que habría utilizado para embalsamar el cuerpo muerto de Cristo tras la crucifixión (Mc. 16, 1; Lc. 23, 55-56)⁷⁷³.

De tratarse de María Magdalena, además de su consonancia con la imagen del Crucificado, nuevamente se estaría figurando una de las figuras de santidad cuyo culto y devoción fueron

⁷⁶⁹ VORÁGINE, *La leyenda dorada*, II, p. 769.

⁷⁷⁰ La espada habría llevado a Barreiro de Vázquez Varela a identificar erróneamente en el *Cruceiro* de Home Santo la imagen de Catalina como san Pablo, y así a la que hace pareja con él como san Pedro, cuando posiblemente se trate, siguiendo las identificaciones propuestas por Manso Porto, de María Magdalena. BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, “La cruz del Home-Santo”, *Galicia Diplomática*, Año 3, 9 (1888), p. 70; MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, I, p. 185.

⁷⁷¹ De hecho, este autor refiere nuevamente a la expresión que percibe en esta imagen refiriendo a ella como «intenso dor da figura». GARCÍA LAMAS, “O cruceiro ... (2ª parte)”, pp. 57-58.

⁷⁷² CARREÑO, “Devociones en granito”, pp. 92-93.

⁷⁷³ Así, se crearía una confluencia de ambos episodios en la configuración iconográfica de la Magdalena. A este respecto véase: Irene GONZÁLEZ HERNANDO, “La unción de Cristo en el imaginario medieval y la exégesis sobre la identidad entre María Magdalena, María de Betania y la pecadora anónima”, *Revista digital de iconografía medieval*, VII, 14 (2015), pp. 78-84.

ampliamente promovidos por las ordenes mendicantes durante los siglos bajomedievales⁷⁷⁴. Esta promoción se debe, en primer lugar, a que la Magdalena era un modelo cercano que proponer a los fieles, pues se trata de una santa vinculada a las ideas de penitencia y contemplación interior, habiendo alcanzado la gloria eterna a través de su carácter de pecadora redimida y penitente⁷⁷⁵.

De tratarse de la imagen de María Magdalena consideramos que esta sería representada de modo similar a como aparece en la portada occidental de la iglesia de Santiago de Betanzos (ca. 1400), donde aparece en una de las dovelas de la arquivolta interior, a la izquierda del Cristo mostrando las llagas que ocupa la clave⁷⁷⁶ [Lám. 106]. En esta imagen, aparece sujetando el recipiente de perfume o ungüento disponiendo la mano izquierda por debajo y la mano derecha en el lateral⁷⁷⁷.

Lo que podría resultar llamativo de esta propuesta es la correlación que se establecería entre la figura de Catalina de Alejandría y la de María Magdalena, pues la primera es un personaje ajeno a los episodios bíblicos, siendo de este modo la única figura no evangélica. García Lamas remitía a esta cuestión en sus trabajos, afirmando que «a introducción desta santa [Catalina] nun nivel de igualdade cos personaxes bíblicos do cruceiro explicariáse, en principio, pola consideración que obtivo como noiva ou esposa mística de Cristo»⁷⁷⁸. Consideramos, que, en el momento de elaboración de esta cruz, la equiparación de las figuras de Catalina de Alejandría y María Magdalena en este sentido no resultaría llamativa, pues ambas son consideradas figuras de santidad y modelos de conducta para el fiel. Es más, la correlación entre María Magdalena y Catalina de Alejandría estuvo presente en otras obras bajomedievales.

En primer lugar, Jansen remite al modo en el que diversos escritores medievales reflejaron una comparación entre ambas santas – refiriendo, por ejemplo, a textos de Guillermo Peraldus (†1271) o de Nicolás de Dinkelsbühl (†1433) –. Así, siguiendo a esta autora, estas santas fueron puestas en relación partiendo del hecho de que ambas eran mujeres cultas que llevaron a cabo la conversión de otras gentes al cristianismo, la primera a través de sus debates con los filósofos y la segunda gracias a sus predicaciones⁷⁷⁹. Esta correspondencia también quedó plasmada en obras, como, por ejemplo, en el Político de Simone Martini para el convento dominico de Santa Caterina de Pisa (1319)⁷⁸⁰.

⁷⁷⁴ Para el culto a la Magdalena y su mayor desarrollo durante los siglos bajomedievales véase: Katherine L. JANSEN, *The Making of the Magdalen. Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages* (Princeton, 2000). Esta autora había publicado también Katherine L. JANSEN, “Mary Magdalen and the mendicants: The preaching of penance in the late Middle Ages”, *Journal of Medieval History*, 21 (1995), pp. 1-25.

⁷⁷⁵ VORÁGINE, *La leyenda dorada*, I, pp. 765-774.

⁷⁷⁶ Véase: ERÍAS MARTÍNEZ, *Iconografía de las tres iglesias*, p. 405.

⁷⁷⁷ Esta disposición es habitual en las imágenes de la santa. Aparece así por ejemplo en la *Rood Screen* del siglo XV de la iglesia de Saint Catherine de Ludham (Co. Norfolk, Reino Unido), sujetando del mismo modo el tarro.

⁷⁷⁸ GARCÍA LAMAS, “O cruceiro ... (2ª parte)”, p. 60.

⁷⁷⁹ JANSEN, *The Making of the Magdalen*, pp. 74-75.

⁷⁸⁰ Conservado en el Museo Nazionale di San Matteo, Pisa.

Otra interpretación para la correlación de estas santas es la contraposición entre la *vita activa* y la *vita contemplativa*. Generalmente María Magdalena – *vita contemplativa* – era presentada con este significado junto a su hermana Marta – *vita activa* –⁷⁸¹. Sin embargo, esta dualidad de significados podría trasladarse a la contraposición María-Catalina, siendo esta segunda la nueva imagen de la *vita activa*. Esta cuestión podría vincularse con las predicaciones de los frailes, quienes promovieron una vía media, la *vita mixta* o *apostolica*, que fusionaba la vía activa y la contemplativa⁷⁸².

Pero consideramos que pueden existir otra posible identificación para esta figura: santa Bárbara. Aunque el atributo más conocido de esta santa es la torre – recordando que fue encerrada en una torre por su padre con la finalidad de preservar su virginidad – puede ser representada también con el cáliz o el ostensorio. En cuanto a la combinación de esta santa con Catalina, ambas son santas mártires de comienzos del cristianismo, pues vivieron en los siglos III (Bárbara) y IV (Catalina). De hecho, fue habitual la asociación de ambas figuras en las producciones visuales medievales, no solo por compartir una serie de características comunes en su biografía, sino porque fueron las santas mujeres más populares durante los siglos finales de la Edad Media. Nuevamente encontramos una contraposición de santas basada en el contraste entre *vita activa* y *vita contemplativa*, representando en este caso Bárbara la activa y Catalina la contemplativa⁷⁸³.

Resulta especialmente relevante para este estudio la combinación de estas dos santas en las cruces de piedra. Siguiendo a Mocholí Martínez, la combinación de Catalina y Bárbara fue una de las más habituales en las cruces de término levantinas (por ejemplo, en la Creu de les Canals en La Mata, ca. 1440), pues ambas fueron asociadas a la protección contra la muerte súbita⁷⁸⁴.

En cualquier caso, se tratase originalmente de María Magdalena o de santa Bárbara, queremos incidir en que estas son propuestas especulativas, pues el deterioro de la pieza imposibilita que se perciban los detalles que podrían diferenciar a ambas figuras.

En conclusión, consideramos que en esta pieza se está creando una diferenciación entre los dos lados, de modo que, aunque se represente dos veces a Cristo crucificado no remiten a la misma imagen. García Lamas planteaba que se tratase de la muerte en la cruz y la glorificación. En nuestra opinión, y basándonos en la clara diferencia que se crea a través de las figuras que flanquean al Crucificado, consideramos que en el anverso se estaría remitiendo al episodio histórico de la Crucifixión, mientras que en el reverso quizá se estaría plasmando una imagen de connotaciones escatológicas, es decir, remitiendo al Cristo triunfante, y no al Cristo que

⁷⁸¹ Para este significado de la contraposición María-Marta, véase: CONSTABLE, *Three Studies*, pp. 1-141.

⁷⁸² JANSEN, *The Making of the Magdalen*, pp. 49-51.

⁷⁸³ VAN OS, “A Treasury of Stories”, p. 32.

⁷⁸⁴ Van Os afirma que el cáliz, como sucede en el caso de San Cristóbal, remite a la consideración de santa Bárbara como protectora contra la “mala muerte”. VAN OS, “A Treasury of Stories”, p. 32; MARTA CENDÓN FERNÁNDEZ, “Cuando la muerte se acerca: los obispos y sus devociones en la Castilla de los Trastámara”, *Poder, piedad y devoción: Castilla y su entorno. Siglos XII-XV* (Madrid, 2014), pp. 245-249; MOCHOLÍ MARTÍNEZ, *Las imágenes conceptuales*, p. 345; MOCHOLÍ MARTÍNEZ, “Cruces procesionales y cruces de término”, p. 189.

muere en la cruz. En este otro lateral Cristo aparece flanqueado por dos figuras de santidad, quizá en una referencia a la divinidad de Cristo, y por tanto a una imagen posiblemente más vinculada al mundo del más allá, que remitiría al Cristo ya resucitado, a quien superó la muerte, y por eso aparecería flanqueado por estas figuras, y no por personajes que aludiesen al momento histórico. Los tres personajes, en este caso, actuarían como “habitantes del más allá”, a los que el fiel se acoge para conseguir alcanzarlo, como lo hacían también en los testamentos.

Lo que resultaría especialmente llamativo, quizá incluso extraño, para nuestra hipótesis es que en ambos casos se representa a Cristo exactamente igual, como el crucificado en la cruz. ¿Estaría entonces utilizándose la referencia a la muerte del cuerpo de Cristo para incidir en su lado divino? Si fuese así, se estaría utilizando en esta pieza la imagen del cuerpo de Cristo en la cruz para remitir a ambas partes de la naturaleza hipostática de Cristo, al contrario de lo que habíamos visto en el ejemplo anterior en el que, al Crucificado, que plasma la naturaleza humana, se contraponía la imagen de Cristo Juez, reflejo de su naturaleza divina.

5.3.3. Cruceiro de Fervenzas.

Este *cruceiro* se encuentra en las inmediaciones de la iglesia parroquial de San Vicente de Fervenzas, en Aranga (A Coruña)⁷⁸⁵ [Figs. 45-46]. Apenas ha sido tratado en los estudios sobre *cruceiros*, encontrándonos simplemente breves referencias a su existencia o posible cronología. Así, García Lamas consideraba que se trataba de una obra de «pleno século XV», justificando esta datación a través del acortamiento del *perizonium* o la flexión de los dedos sobre los clavos⁷⁸⁶. En nuestra opinión, la imagen del Crucificado muestra más características propias de las imágenes del siglo XIV, por lo que creemos que podría ser datado en la segunda mitad de esta centuria.

Esta pieza se compone por una cruz latina con extremos florenzados, aunque muestra todavía unos remates mucho más comedidos de lo que podrá verse luego en el siglo XV. Los brazos son recorridos por una decoración de tipo vegetal y un baquetón, un motivo que será recurrente en las cruces posteriores. En el anverso, la imagen de Cristo es clavada directamente a esta cruz a través de tres clavos – como sucede con todos los ejemplares a excepción del de Torre de Lama – coincidiendo sus manos con el baquetón que corre por el centro del *stipes*, una solución que se generalizará en las producciones posteriores [Fig. 45]. Cristo aparece barbado, con melena, corona de espinas, la cabeza ladeada y los ojos cerrados. Viste un *perizonium* bastante corto, que deja ver parte de los muslos, algo que contrasta con los ejemplares comentados hasta el momento. Nuevamente, la pierna derecha aparece doblada debido a la rotación externa del pie. El estudio anatómico es más detallado que en los casos anteriores, o por lo menos, se encuentra menos gastado, quizá dándonos una idea de como podrían haber

⁷⁸⁵ La cruz medieval se dispone sobre una estructura a base de pedestal, varal y capitel moderna.

⁷⁸⁶ GARCÍA LAMAS, “O cruceiro ... (1ª parte)”, p. 139.

sido las piezas de Melide y Neda en su origen. Sobre la cabeza de Cristo se dispone un dosel a modo de corona que está siendo bajada por un ángel para coronarlo⁷⁸⁷ [Lám. 107]. En este caso, nuevamente el dosel recuerda al Cruceiro de Neda, pero mejor conservado.

A los lados de Cristo, como es habitual, la Virgen y Juan lo acompañan para constituir el calvario. Se trata de dos imágenes estilizadas, que, en lugar de mirar hacia el frente, como sucedía en Melide o Neda, aparecen ligeramente desplazados a los laterales. María está con ambas manos ante su pecho en gesto de oración, mientras Juan sujeta con la derecha el libro y lleva la mano izquierda a la cabeza. Junto a Juan, aparece representada una figura arrodillada con las manos dispuestas en señal de oración [Fig. 61, Lám. 138]. A diferencia de otras figuras orantes, en este caso esta aparece mirando hacia el ámbito del espectador y no hacia Cristo, cuestión sobre la que volveremos en el capítulo 8.

En el reverso está representada la Virgen con el Niño, tratándose de la única pieza del XIV que conservamos donde se incluya esta imagen⁷⁸⁸ [Fig. 46]. María es representada como trono, como *Sedes Sapientiae*⁷⁸⁹, sobre la que se sienta Jesús mientras es recogido por los brazos de su madre. Jesús porta en su mano lo que parece un libro, mientras con la otra estaría bendiciendo. La Virgen esta coronada y sobre su cabeza se dispone un dosel; en este caso se trata ya de un dosel trilobulado de formato cuadrangular, la tipología que será habitual en los *cruceiros* del siglo XV. Este tipo de imagen resalta la majestuosidad y la divina maternidad de María.

En este *cruceiro* puede verse la contraposición habitual que regirá los programas visuales de esta tipología escultórica en los siglos posteriores: Cristo crucificado en un lado y una imagen mariana en el otro⁷⁹⁰. Mediante estas imágenes, en estos monumentos se crea una contraposición gozo/dolor a través de la figuración de la encarnación y la muerte de Cristo. Esta relación entre tipos iconográficos relativos a la encarnación/infancia de Jesús contrapuestos a su muerte muestran el inicio y el fin de la historia de la redención: del nacimiento a la muerte

⁷⁸⁷ En los *cruceiros* gallegos de los siglos XIV y XV podemos identificar ángeles representados de dos modos: o bien coronando (como en los casos de Fervenzas y Vimianzo), o como orantes. Como orantes los identificábamos en el Cruceiro de Santa María das Areas de Fisterra (siglo XV), donde aparecen acompañando la imagen de la Virgen con el Niño. En este caso, consideramos que las figuras arrodilladas orantes serían ángeles representados de forma similar a como puede vérselos en la Cruz de Santa Lúcia en Morella (Castellón), de entre 1435-1455. Por último, en el Fuste de San Francisco de Ourense aparecían figurados los cuatro arcángeles, encontrándonos nuevamente representaciones de la jerarquía celeste en estas piezas. Para las representaciones de ángeles véase: Irene GONZÁLEZ HERNANDO, “Los ángeles”, *Revista digital de iconografía medieval*, I, 1 (2009), pp. 1-9. Para la cruz de Morella: MOCHOLÍ MARTÍNEZ, *Las imágenes conceptuales*, pp. 989-996 (catálogo ficha nº 147).

⁷⁸⁸ No debe olvidarse que el Fuste de Pontevedra, datado a mediados del XIV, habría estado rematado originalmente por una cruz en la que aparecía figurado Cristo crucificado en el anverso y la Virgen con el Niño en el reverso, confirmando la existencia de más piezas en las que se estableciese esta correlación.

⁷⁸⁹ Afirman Azcárate Luxán y González Hernando que toda representación de la Virgen con el Niño remite a la idea del “trono de sabiduría”, en el que Cristo es el *logos* – la palabra encarnada – y María su trono. Matilde ÁZCARATE LUXÁN e Irene GONZÁLEZ HERNANDO, “La Virgen trono en el occidente medieval”, *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla* (Vitoria-Gasteiz, 2008), p. 35.

⁷⁹⁰ Al introducir a María centrando el reverso se crea una duplicidad iconográfica de este personaje, pues aparecería en este lugar individualizada, mientras que, a la vez, es figurada como uno de los personajes históricos del Calvario.

en la cruz, de la Encarnación al Sacrificio. Estos programas contraponen, por un lado, la alegría por la llegada del Mesías (el gozo) con el episodio de su muerte en la cruz (el dolor). Así, ambas imágenes se conectan, pues el Niño que aparece en el regazo de su madre está destinado a sacrificarse por la humanidad⁷⁹¹. Esta combinación entre imágenes marianas y Cristo crucificado fue enormemente habitual en las producciones medievales, encontrándola en diversos medios, como monumentos funerarios, piezas de orfebrería, escultura monumental⁷⁹², así como en otro tipo de objetos menos habituales⁷⁹³.

En este caso se estaría aludiendo a la idea de la *Maiestas Mariae*, donde la Virgen es presentada como corredentora. La imagen de María como trono se seguirá manteniendo en las piezas del siglo XV, aunque entonces se comienzan a introducir también las imágenes de la Virgen de pie sujetando al Niño en sus brazos. Finalmente, ya en las piezas a partir de 1500 se incluirán otras imágenes marianas como la Piedad o la Virgen del Rosario⁷⁹⁴, una devoción propagada por los dominicos a partir de la segunda mitad del siglo XV y especialmente promovida en el XVI. Estas formas de representar a María en el reverso de los *cruceiros* reproducen el tipo de imágenes de culto que se encontraban en el interior de las iglesias. De este modo, estas figuras funcionan como trasposiciones al espacio exterior de las esculturas que acompañaban la liturgia.

María aparece representada en los *cruceiros* como madre de Cristo, por tanto, como punto de partida del proyecto redentor, resaltando su importancia dentro del misterio de la Encarnación. Pero su presencia en estas cruces remite también a su relevancia como intercesora en favor de las almas en el juicio final, a su papel de mediadora por la humanidad⁷⁹⁵. Afirmaba Mocholí Martínez para el caso valenciano, donde también fue común que María ocupase el reverso, que: «No deja de ser significativo la ubicuidad de María en las cruces de término y la magnitud de su imagen, ya que ocupa una de las caras, el reverso, al mismo nivel y con el mismo tamaño, o mayor, que el Crucificado»⁷⁹⁶.

A la izquierda de la Virgen, en un tamaño inferior a las demás figuras – a excepción del orante – aparece el apóstol Santiago representado como peregrino, con el sombrero, zurrón,

⁷⁹¹ Estas ideas fueron estudiadas por Rosa ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso. El donante y la migración del sentido en el arte occidental medieval* (Gasteiz-Buenos Aires, 2017), pp. 387-388.

⁷⁹² Volveremos en el capítulo 8 sobre esta idea cuando tratemos el Relieve del santuario de Nosa Señora de Belén, en Santa Cristina de Fecha, donde se crea esta contraposición entre la Adoración de los Magos y la Crucifixión.

⁷⁹³ Por ejemplo, en el estandarte procesional realizado por el pintor sienés Francesco di Vannuccio (ca. 1380, Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín). Se trata de una pieza de madera con un programa pictórico dispuesto por sus dos caras, pues estaba hecha para ser contemplada por ambas. El tipo de figuración presente en esta pieza recuerda a la de los *cruceiros*, pues por un lado aparece el Calvario con dos figuras arrodilladas, mientras que la otra cara se destina a la imagen de María sedente con el Niño, flanqueada por dos figuras de santidad, y nuevamente otro personaje arrodillado a sus pies.

⁷⁹⁴ Por ejemplo, en el *Cruceiro* del Cementerio de Santa María a Nova de Noia la imagen del reverso muestra a la Virgen sentada en el trono con el Niño, siendo rodeados de una especie de mandorla a base de bolas que quizá remita a la imagen de la Virgen del Rosario.

⁷⁹⁵ En la *Leyenda Dorada* entre las virtudes de la Virgen se resalta su compasión, piedad y empatía, afirmando que «es capaz de sentir en su alma los dolores ajenos». VORÁGINE, *La leyenda dorada*, II, p. 959.

⁷⁹⁶ MOCHOLÍ MARTÍNEZ, *Las imágenes conceptuales*, p. 347.

bordón y portando el libro que lo identifica como apóstol⁷⁹⁷ [Lám. 108]. En estas piezas Santiago siempre aparece representado como peregrino, ya no como el apóstol con el báculo en *tau* que podía verse en otras producciones, encontrando su gran manifestación en el parteluz del Pórtico de la Gloria. En los *cruceiros* las imágenes de Santiago ponen el acento en su condición de peregrino, cuestión que responde a diversas razones: en primer lugar, porque es precisamente en el siglo XIV cuando se generaliza la figuración de Santiago como peregrino, de modo que se sustituye en gran medida, el modelo compostelano que lo mostraba majestuosamente sentado y con su báculo en *tau*⁷⁹⁸. Además, este tipo iconográfico se adecua mejor a una religiosidad que tenía en cuenta la posibilidad de identificación que se establecería entre el fiel y el santo representado, respondiendo al mencionado impacto que tuvieron las órdenes mendicantes en la configuración de imágenes de santidad que resultasen próximas y accesibles a los fieles. Finalmente, la representación de Santiago como peregrino – como viajero – sería el modo que mejor se correspondería con la funcionalidad del medio en el que se dispone la figura, pues las cruces de piedra son piezas destinadas a espacios donde serían visualizadas por caminantes, peregrinos, comerciantes, viajeros, y demás personas en tránsito.

La imagen de Santiago se incluye también en otras cruces de piedra gallegas. A continuación, remitimos al *Cruceiro* dos Santos, donde esta imagen aparece dispuesta en el reverso. Además, puede verse en otras piezas del siglo XV – como habíamos mencionado ya – como son el *Cruceiro* de Home Santo en Compostela, el *Cruceiro* de San Bartolomeu de Pontevedra o el *Cruceiro* de la Trinidad de Baiona, en todas ellas ocupando el espacio bajo los pies de Cristo crucificado, a diferencia del lugar en el que se dispone en las piezas del siglo XIV, acompañando las representaciones del reverso [Láms. 111-112].

⁷⁹⁷ Es a partir del siglo XII cuando los peregrinos se identifican con una indumentaria y unos elementos que los distinguen e identifican, especialmente en el caso de los que se dirigen a Santiago de Compostela. Algunas de estas prendas aparecen referidas ya a mediados de esta centuria en el *Liber Sancti Iacobi*. Entre estos elementos se encuentran el tabardo con esclavina, el sombrero de fieltro con ala ancha y generalmente redondo, el calzado fuerte y cómodo, el bordón o bastón de caminante y la esportilla o zurrón habitualmente adornado con la venera. Pueden verse representaciones de peregrinos ataviados con esta indumentaria en las *Cantigas de Santa María*. GARCÍA DE CORTÁZAR, “El hombre medieval como ‘homo viator’”, p. 17.

⁷⁹⁸ Jacomet en su trabajo sobre la representación de Santiago, además de remitir al impacto de las órdenes mendicantes en la figuración de este apóstol, vincula también esta variación con unas posibles influencias exteriores. Entre el tipo de piezas foráneas que podrían haber causado un impacto en la producción escultórica gallega refiere a piezas de orfebrería que serían ofrecidas a la basílica compostelana, específicamente destacando el caso de la pequeña estatua-relicario de Santiago ofrecida por el noble francés Geoffroy Coquatrix en 1321. Otros ejemplos de representaciones de Santiago peregrino en la escultura bajomedieval en Galicia son: la pieza de piedra caliza que apareció en las obras de la iglesia de Santiago de Carreira, en Zás (A Coruña), del siglo XIV; el pilar granítico figurado conservado en el Museo Arqueológico e Histórico de San Antón (A Coruña), del siglo XIV; o la estatua columna de San Francisco de Ourense, de ca. 1325-1350. Humbert JACOMET, “Una aproximación a la iconografía de Santiago en los siglos XIV y XV”, *Os Capítulos da Irmandade. Peregrinación e conflito social en la Galicia del siglo XV* (Santiago de Compostela, 2006), pp. 502-530 (p. 531, nota 12 para bibliografía específica de la referida estatua relicario). Otras referencias para el estudio de la imagen de Santiago son: M^a Luisa MELERO MONEO, “Traslatio Santi Jacobi. Contribución al estudio de su iconografía” *Los caminos y el arte. VI Congreso Español de Historia del Arte*, III (Santiago de Compostela, 1989), pp. 71-93; M^a Dolores BARRAL RIVADULLA, “Santiago y la peregrinación en la escultura medieval coruñesa”, *Compostellanum*, XLI, 3-4 (1996), pp. 287-301; Helena CARVAJAL GONZÁLEZ, “Santiago peregrino”, *Revista digital de iconografía medieval*, VII, 14 (2015), pp. 63-75.

5.3.4. Cruceiro dos Santos.

El conocido como *Cruceiro* dos Santos se encuentra en la parroquia de Santa Eulalia de Tines, en Bamiro (Vimianzo, A Coruña)⁷⁹⁹ [Figs. 47-48]. Se han propuesto diversas cronologías para la datación del *Cruceiro* dos Santos que oscilan entre finales del siglo XIV y principios del XVI. Lema Suárez, en un primer momento, proponía una cronología de entre finales del siglo XIV y principios del XV⁸⁰⁰, para posteriormente, en otro estudio, ampliar la datación y encuadrarla entre 1350 y 1500⁸⁰¹. Incluso, en otro artículo más reciente, el mismo autor afirma que «esta obra foi datada a finais do séc. XIV e principios do XV; ou a finais do séc. XV e principios do XVI»⁸⁰², remitiendo en ambos casos a dos estudios suyos, que hasta el momento no habían especificado una cronología de entre finales del siglo XV y principios del XVI. Este último marco cronológico había sido establecido por Barral Rivadulla y Cendón Fernández⁸⁰³. En nuestra opinión, el estudio comparativo del Cristo crucificado de esta obra con otras imágenes de este tipo conservadas en Galicia, llevan a plantear la posibilidad de que la producción de esta cruz se enmarcase en la segunda mitad del siglo XIV. Así, centrando esta comparación en el ámbito gallego, esta pieza se aproxima tipológicamente a los crucificados del calvario del Sancti Spiritus de la Catedral compostelana (mediados del siglo XIV), al relieve del Museo de Pontevedra (ca. 1320-1340) o a los ya referidos crucifijos del sepulcro del “obispo desconocido” de la Catedral de Ourense (ca. 1310)⁸⁰⁴.

Esta pieza se compone de una serie de imágenes religiosas que son dispuestas sobre una cruz latina de sección romboidal decorada imitando un árbol con las ramas cortadas de forma naturalista, no conceptual. Como se vio anteriormente, esta era una tipología de cruz habitual en las representaciones del Crucificado en Galicia, pero no en el caso de los *cruceiros* góticos, siendo este el único ejemplar conservado en el que se utiliza esta tipología de cruz. Aún así, a pesar de que en este ejemplar sea especialmente clara esta referencia al árbol, en los *cruceiros* del siglo XV las cruces son configuradas a través de una serie de motivos vegetales, que quizá tendrían implicaciones simbólicas más allá de lo puramente decorativo.

Comenzando por el anverso de la pieza se encuentra la imagen de Cristo crucificado que aparece clavado por medio de tres clavos directamente a la cruz que configura el *cruceiro*, tal y como veíamos anteriormente, de modo que el propio monumento se convierte en la cruz de la pasión [Fig. 47]. La figuración del Crucificado responde a las dinámicas habituales de las

⁷⁹⁹ Este *cruceiro* se encontraba cuando lo visitamos en un mal estado de conservación rodeado de plantas que cubrían el pedestal y la pieza estaba llena de musgo. Además, los árboles circundantes imposibilitaban la buena visibilidad de la pieza. Resulta extremadamente complicado poder encontrarlo y acceder hasta él [Lám. 109]. Agradecemos enormemente su ayuda al vecino de la parroquia que muy amablemente se ofreció a mostrárnoslo ante nuestra incapacidad para encontrarlo.

⁸⁰⁰ Xosé María LEMA SUÁREZ, *A arte relixiosa na Terra de Soneira*, II (1998 [1993]), pp. 179-181.

⁸⁰¹ LEMA SUÁREZ, “Os lugares sacros”, p. 109.

⁸⁰² LEMA SUÁREZ, “O Cruceiro dos Santos”, p. 207.

⁸⁰³ BARRAL RIVADULLA y CENDÓN FERNÁNDEZ, “Devociones en piedra”, p. 416.

⁸⁰⁴ Sara CARREÑO, “La polivalencia de la imagen medieval. Lecturas del franciscano orante del Cruceiro dos Santos (Galicia)”, *Franciscanos en la Edad Media. Memoria, cultura y promoción artística* (Alessandria, 2018), p. 336.

imágenes bajomedievales comentadas al inicio de esta tesis. En este caso, los brazos aparecen por debajo de la horizontal, de modo que se disponen en una especie de V, con el cuerpo colgando de la cruz, en una disposición más marcada que en los casos anteriores. Además, aquí, como sucedía ya en Fervenzas, puede verse como las manos reproducen respuestas naturalistas al dolor, pues los dedos aparecen flexionados. La cabeza ladeada, barbado, con melena y coronado de espinas. Viste un amplio *perizonium* que llega casi hasta las rodillas y que aparece sujeto con lo que parece una cuerda atada a uno de los lados. La pierna izquierda se flexiona debido a la rotación externa de los pies. El cuerpo muestra un gran movimiento sigmoideo, que transmite nuevamente una labra más naturalista y de mejor calidad que la que veíamos en el caso melidense. Cristo aparece dispuesto bajo un dosel, un elemento que se generalizará en los *cruceiros* medievales, pero que en este caso se aleja del tipo de dosel más habitual en los *cruceiros* del siglo XV, donde generalmente tendrá un perfil cuadrado, y no circular como en este caso. En el Cruceiro dos Santos el dosel imita una corona que está siendo bajada por un ángel desde el cielo, una solución que veíamos ya en Fervenzas.

A los pies de Cristo se sitúa una figura orante que puede ser identificada como un fraile franciscano (arrodillada, vistiendo hábito franciscano y tonsurada). Sobre esta pieza volveremos en el capítulo 8, en el que dedicamos un apartado a los orantes representados en los *cruceiros* [Fig. 62]. En cuanto a las imágenes mendicantes, como referíamos anteriormente, además de este ejemplar conservamos el *Cruceiro* de Home Santo, donde se figura a santo Domingo, y el *Cruceiro* de San Bartolomeu de Pontevedra en el que dos imágenes han sido interpretadas como san Francisco y santo Domingo⁸⁰⁵. En nuestra opinión esta identificación resulta complicada, aunque no descartamos la posibilidad de que se trate de frailes, pues aparecen representados sujetando un libro abierto con las manos, encontrándonos nuevamente esa imagen que remite a la predicación.

A los laterales de la cruz, flanqueando a Cristo y configurando el calvario, están las figuras de la Virgen y Juan en una disposición que difiere de las otras piezas de esta tipología conservadas, donde ambas figuras suelen encontrarse a los lados de Cristo en el anverso de la cruz y no en los laterales⁸⁰⁶. La Virgen lleva las manos al pecho en gesto de oración, mientras que Juan muestra las manos cruzadas a la altura del vientre, sujetando la izquierda con la mano derecha⁸⁰⁷.

Centrando el reverso de la pieza aparece la imagen de la Trinidad como *Paternitas*, con Dios Padre sujetando entre sus brazos la figura del Hijo, un tipo iconográfico que resulta excepcional en los *cruceiros* medievales [Fig. 48]. Esta Trinidad muestra a Dios padre que sostiene en su regazo a Cristo, figurado como un niño con los brazos extendidos, tal y como se mostraba ya en el capitel del parteluz del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de

⁸⁰⁵ MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, I, p. 185; MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 427.

⁸⁰⁶ Ya habían llamado la atención sobre esta cuestión BARRAL RIVADULLA y CENDÓN FERNÁNDEZ, “Devociones en piedra”, p. 419.

⁸⁰⁷ Una postura habitual en las representaciones de la Crucifixión. MIGUÉLEZ CAVERO, *Gesto y gestualidad*, pp. 386-387, 389.

Compostela⁸⁰⁸. Este tipo iconográfico trinitario ha sido entendido por diversos autores como una creación “hispana”, cuyas manifestaciones visuales se encuentran fundamentalmente en obras del siglo XII localizadas en el norte de la Península Ibérica. Junto a Compostela, puede verse este mismo esquema en los tímpanos de la iglesia de San Nicolás de Tudela (Soria) y de Santo Domingo de Soria [Láms. 110], en uno de los pilares del claustro de Santo Domingo de Silos y en el pilar derecho del presbiterio de Santo Domingo de la Calzada⁸⁰⁹. De todos ellos, son los casos de Tudela y Soria los que más se aproximan al ejemplar compostelano y, por tanto, al Cruceiro de Vimianzo, pues en ellos el Niño aparece con los brazos extendidos, sujetando en una mano el libro y bendiciendo con la otra.

En esta imagen Dios padre ofrece a su Hijo encarnado para que redima a la humanidad a través de su muerte en la cruz⁸¹⁰. Esta idea podía verse también en la portada de Saint Denis (ca. 1140-1144), donde, en lugar de sujetar sobre su regazo a Cristo como infante, aparece sujetando y mostrando un clípeo en el que se enmarca la imagen del Cordero místico, símbolo del sacrificio de Cristo. A través de esta imagen de la trinidad como *Paternitas* se incide en la triple naturaleza de Dios al representar cada una de forma individualizada, pero dentro del conjunto. A la vez, se pone el acento en la encarnación y la naturaleza humana de Cristo, que en el caso de Vimianzo se conecta con el anverso, resaltando también como este tomó cuerpo humano para morir en la cruz y cumplir la misión redentora. Pero esta consideración se muestra de modo diferente a como sucedía en Fervenzas, donde se daba una importancia significativa a María, y por tanto, al lado humano de Cristo; sin embargo a través de la Trinidad, se resalta, al mismo nivel, su naturaleza divina.

Resulta llamativo que tratándose de una Trinidad vertical que dataría de la segunda mitad del siglo XIV se elija esta imagen cuando lo más habitual en estos momentos era la Trinidad como Trono de Gracia, en el que se combina la imagen de Dios padre sosteniendo – y mostrando – a Cristo crucificado, siendo acompañados por el Espíritu Santo. De hecho, el tipo iconográfico de la *Paternitas* tiene poca repercusión futura, siendo pronto sustituido por el Trono de Gracia,

⁸⁰⁸ Lucas de Tui condenó la representación de la Trinidad. Moralejo afirmaba que las críticas del Tudense habrían tenido un efecto en las plasmaciones visuales, justificando, por ejemplo, que en el Pórtico del Paraíso de Ourense no se incluyera la imagen trinitaria: «No se encuentran en tierras de León imágenes de la Trinidad como las de Silos, Tudela y Soria; y la que ofrece el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago fue significativamente omitida en su copia de la Catedral de Orense, patrocinada por el obispo D. Lorenzo, amigo de D. Lucas». Lucas – como sucedía ya en el caso de los tres clavos – entendía que a través de este tipo de imágenes podía confundirse a los fieles, mostrando una preocupación por la recepción visual del dogma por parte de los espectadores. MORALES ALVAREZ, “D. Lucas de Tuy”, p. 341.

⁸⁰⁹ Para un estudio de este tipo iconográfico – con referencias bibliográficas a otros autores – véase: Esther LOZANO LÓPEZ, *La Portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico*, Tesis doctoral (Tarragona, 2007), pp. 261-302 (para la “particularidad hispana”: p. 276). Lozano López afirma también que la configuración visual de este tipo trinitario parte de la imagen del Seno de Abraham con un alma en su regazo, y que, en el caso específico de su plasmación peninsular, encontraría en Silos su primera manifestación, posiblemente partiendo de un modelo miniado (pp. 284, 288). Esta propuesta contradice las hipótesis de otros autores que ven en Compostela el primer ejemplo (para las propuestas de otros: p. 287).

⁸¹⁰ Irene GONZÁLEZ HERNANDO, “Iconografía de la Trinidad en la Edad Media”, *Liceus* (2006), p. 16.

un tipo trinitario que gozará de un mayor desarrollo, siendo la imagen más habitual en la cultura visual bajomedieval a partir del siglo XIII.

En Galicia se conservan numerosas piezas en las que se figura la Trinidad como Trono de Gracia⁸¹¹, de las que destaca especialmente la Virgen abrideira de San Salvador de Toldaos (Triacastela, Lugo), por tratarse de una obra del siglo XIV⁸¹². Esta representación escultórica de la Virgen alberga en su interior la imagen trinitaria, de modo que la Virgen se muestra como recipiente de la imagen de Dios padre que sostiene a Cristo muerto en la cruz. Esta pieza, producida en un marco cronológico similar al *Cruceiro* dos Santos, muestra una imagen de la Trinidad más acorde con la cultura visual de su momento de creación, mientras que en la cruz pétrea se opta por una tipología que resulta excepcional para el momento.

Nos preguntamos, partiendo de esta premisa, por qué podría estar optándose en el *Cruceiro* dos Santos por esta tipología trinitaria. Una de las primeras justificaciones que se nos presentan es que se figurase este otro tipo con la finalidad de evitar una duplicidad del Crucificado en la misma pieza⁸¹³. En cualquier caso, aunque la imagen trinitaria se configure a través de esta otra vía, la postura que adopta el Niño, con los brazos extendidos, recordaría a su disposición en la Cruz, pero sin caer en la duplicidad. Otra posibilidad sería entender esta figuración como un

⁸¹¹ Muchas de las piezas conservadas en las que aparece esta imagen trinitaria son relieves de alabastro, que llegaron a Galicia a los largo del siglo XV a través del comercio marítimo con Inglaterra. Entre estas piezas se encuentran la escultura exenta de la Santísima Trinidad de la iglesia parroquial de San Cibrán de Vilanova de Arousa (mediados del siglo XV); la placa del retablo de la Pasión de Valcarría (ca. 1420-1459) [Lám. 27]; o la placa de la Trinidad de Mondoñedo (ca. 1462, Museo Catedralicio y Diocesano de Mondoñedo), una pieza fragmentada en la que se ha perdido la imagen de Dios padre, de la que únicamente se conservan sus dos piernas a los laterales de la cruz [Lám. 28]. Formalmente estas piezas responden a la producción seriada de los alabastros ingleses. Para estas piezas conservadas en Galicia véase: Xosé Carlos VALLE PÉREZ, “Relievos procedentes dun retábulo”, *Galicia no tempo* (Santiago de Compostela, 1991), pp. 212-214; Xosé Carlos VALLE PÉREZ, “Un alabastro inglés en Vilanova de Arousa”, *Museo de Pontevedra*, XLIV (1990), pp. 375-387; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “A importación de obras de arte”, pp. 304-309; Ángela FRANCO MATA, “Escultura gótica inglesa de Mondoñedo en el marco europeo”, *Compostellanum*, XLIII (1998), pp. 927-952; Rocío SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Devociones e imáxenes medievales en la provincia eclesiástica de Mondoñedo”, *Estudios Mindonienses*, 15 (1999), pp. 375-409; Ángela FRANCO MATA, “Escultura gótica inglesa en Galicia”, *Até o confín do mundo: Diálogos entre Santiago e o mar* (Vigo, 2004), pp. 163-173; Ángela FRANCO MATA, “A recepción de obra de arte extranxeira na Galicia do século XV”, *Os Capítulos da Irmandade. Peregrinación e conflito social na Galicia do século XV* (Santiago de Compostela, 2006), pp. 214-231. Para un estudio general de los alabastros véase: Santiago ALCOLEA, “Relievos ingleses en alabastro en España: ensayo de catalogación”, *Archivo Español de Arte*, XLIV, 174 (1971), pp. 137-153; Francis CHEETHAN, *English Medieval Alabasters. With a Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum* (Oxford, 1984).

⁸¹² Para la Virgen abrideira de Toldaos véase: Ramón YZQUIERDO PERRÍN, “Nueva imagen de Virgen abrideira. Parroquia de San Salvador de Toldaos (Triacastela, Lugo)”, *Boletín del Museo Provincial de Lugo*, IV (1988-1989), pp. 19-30; Ramón YZQUIERDO PERRÍN, “Virgen abrideira”, *Galicia no tempo* (Santiago de Compostela, 1991), pp. 207-208. En Galicia se conserva otra Virgen abrideira, la del Muso de Arte Sacro de las Clarisas de Allariz, a la que remitíamos anteriormente (véase página 120).

⁸¹³ Existen otras piezas medievales en las que se crea una duplicidad en la imagen del Crucificado al aparecer este en la escena de la Crucifixión y en el Trono de Gracia. Así puede vérselo, por ejemplo, en un díptico de marfil de ca. 1350 conservado en los Cloisters del Metropolitan Museum de Nueva York – pero original de la zona de Colonia –, donde en el panel derecho aparecen ambas imágenes, pero representadas en niveles diferentes. Sin ir más lejos, hablaremos a continuación de un caso todavía más excepcional en el que aparece el Crucificado representado dos veces. Véase: Peter BARNET y Nancy Y. WU, *The Cloisters. Medieval Art and Architecture* (Nueva York, 2017 [2005]), p. 94.

producto del supuesto *revival* mateano que se produce en la escultura gallega de la segunda mitad del siglo XIV, tal y como lo planteaba Moralejo. Este autor afirmaba que en este momento comenzaron a reproducirse esporádicamente ciertos modelos planteados en el programa mateano, a donde los escultores volvían en busca de inspiración. De responder la elección a una vinculación con Compostela, ¿sería este resultado de un planteamiento por parte de los artífices o por parte de los promotores?

Debemos tener en cuenta que la vinculación compostelana se hace presente en esta pieza a través de la representación del apóstol Santiago, que aparece figurado bajo la Trinidad⁸¹⁴ [Lám. 111]. Aunque somos conscientes de que la introducción de este apóstol no tiene por qué responder a una vinculación de la pieza con Compostela a nivel de inspiración o de intención tras la producción de esta, sino que puede ser justificada simplemente por tratarse de la imagen de santidad más recurrente y representativa del contexto gallego, y posiblemente del noroeste peninsular. Además, como ya indicamos, este apóstol era figurado también en otros *cruceiros* independientemente de una especulativa vinculación con Compostela.

Como veíamos antes, Santiago era incluido también en el *Cruceiro* de Fervenzas, donde nuevamente aparecía también dispuesto en el reverso, al lado de la Virgen con el Niño. Para el caso del *Cruceiro* dos Santos – pero extrapolable a todas estas representaciones – la identificación de esta figura como Santiago era completada por Barral Rivadulla y Cendón Fernández en su estudio de los *cruceiros* góticos, donde afirmaban que, además de una plasmación del apóstol, podría remitir también a la idea del *homo viator*, «el hombre en camino por la vida eterna o hacia la muerte definitiva»⁸¹⁵, una idea que en líneas generales encajaría con el significado global de estos monumentos⁸¹⁶.

En definitiva, en el *Cruceiro* dos Santos la combinación iconográfica que se establece en él hace hincapié en la naturaleza hipostática de Cristo, pues lo muestra, por un lado, humano, muriendo en la cruz; pero se refleja también su naturaleza divina a través de la imagen de la *Paternitas*, donde Dios padre muestra al Verbo encarnado, quien se encargó de redimir a la humanidad a través de su sacrificio. Además, adecuándose a las connotaciones escatológicas

⁸¹⁴ Lema Suárez ante la incapacidad de identificar esta figura con certeza remite a ella tanto como Santiago peregrino o como José de Arimatea. En otro artículo posterior el mismo autor remite ya a las propuestas de identificación de Barral Rivadulla y Cendón Fernández, para quienes se trataba de Santiago. LEMA SUÁREZ, “Os lugares sacros”, p. 105; BARRAL RIVADULLA y CENDÓN FERNÁNDEZ, “Devociones en piedra”, p. 422; LEMA SUÁREZ, “O Cruceiro dos Santos”, pp. 206, 208.

⁸¹⁵ El individuo medieval se entiende como *homo viator* no solo a nivel físico en relación con sus desplazamientos, sino también a un nivel simbólico que responde a su itinerario hacia la salvación futura. Así, la vida humana es entendida como una peregrinación en la que se va purificando el alma, como un camino interior que busca la salvación tras la muerte y la contemplación de Dios. GARCÍA DE CORTÁZAR, “El hombre medieval como ‘homo viator’”, pp. 11-30; BARRAL RIVADULLA y CENDÓN FERNÁNDEZ, “Devociones en piedra”, p. 422.

⁸¹⁶ Afirmaba Villaseñor Sebastián en la conferencia *Iconografía de Santiago en libros iluminados bajomedievales* que Santiago es vinculado a la idea de *homo viator*, la idea de la vida como peregrinación y ascesis; y que, por esta razón, Santiago o las figuras de peregrinos son incluidos en programas visuales de temática escatológica, pues responden a la idea de entender el alma como peregrina a la salvación. Fernando VILLASEÑOR SEBASTIÁN, *Iconografía de Santiago en libros iluminados bajomedievales* (Cátedra do Camiño de Santiago e das Peregrinacións, Santiago de Compostela, 04/09/2017).

de estas piezas, se incluye la imagen de Santiago, que funcionaría como intercesor por las almas, aludiendo también al tránsito que esta debe recorrer hasta la salvación. Todo ello completado con la imagen de ese fraile, que, al amparo de María, posiblemente representase al donante que promovió su construcción, o al menos, evoca su alma, en oración perpetua de cara a su futuro en el Más Allá.

5.4. RECAPITULACIÓN.

A lo largo de este apartado hemos ofrecido nuestros argumentos para justificar por qué consideramos que podemos hablar de *cruceiros* en los siglos bajomedievales. A pesar de que en la mayor parte de los casos lo que ha llegado a nuestros días sean las cruces – es decir, el remate de una estructura que habría contado con otros elementos – consideramos que en algunos casos sí se han conservado otras partes de la construcción, como capiteles, o incluso el varal. Además, para poder reconstruir la existencia de estas piezas durante el siglo XIV hemos remitido a una serie de miniaturas producidas en los reinos occidentales en las que se incluían representaciones de estas piezas, generalmente en escenas claramente vinculadas a la muerte.

Se ha visto como estas producciones deben ser necesariamente, tanto por sus diversas localizaciones como por su propia morfología, consideradas artefactos plurifuncionales. No podemos llegar a reconstruir de modo definitivo cuáles serían todos los usos que las mujeres y hombres medievales dieron a estas piezas, pero conocemos diversas funciones a las que fueron destinadas las cruces de piedra. En el caso gallego, consideramos que las piezas medievales que han llegado a nuestros días se encontraban fundamentalmente delimitando áreas poblacionales o religiosas – vinculadas a iglesias parroquiales o conventos mendicantes –, ofreciendo protección a las salidas de las villas o en el entrono de los caminos, donde además podrían servir de guías, y, posiblemente en algunos casos, situadas en los cementerios⁸¹⁷. Estas piezas aportarían también una marca topográfica asociada al desarrollo de oraciones, ya fuesen colectivas o individuales, entroncando sus programas visuales con los temores a la muerte y la condena, especialmente vinculados a la muerte no asistida o la mala muerte⁸¹⁸.

⁸¹⁷ Las localizaciones de estas cruces medievales se encontrarían vinculadas a diversas villas gallegas, de modo que no responderían a la idea establecida de arte popular rural. La disposición de *cruceiros* en entornos rurales será una realidad de las piezas producidas en los siglos posteriores, mientras que en los siglos XIV y XV se vinculan a centros urbanos más o menos desarrollados. Además, se percibe que la mayor concentración de estas piezas se sitúa en el litoral, donde al fin y al cabo las urbes tuvieron un mayor desarrollo. Para el desarrollo costero en Galicia en relación con el comercio marítimo véase: Elisa M^a FERREIRA PRIEGUE, “El comercio de las villas costeras de Galicia en la Baja Edad Media”, *Museo de Pontevedra*, XLIII (1989), pp. 247-264; Elisa M^a FERREIRA PRIEGUE, “Galicia en la marisma de Castilla. La dinámica de los intercambios mercantiles”, *Ciudades y villas portuarias del Atlántico en la Edad Media* (Logroño, 2005), pp. 165-186.

⁸¹⁸ López Ferreiro afirmaba que «por lo común, cerca de cada ciudad, había un sitio marcado por una cruz ó con otro objeto semejante, desde el cual los vecinos, los amigos, los parientes despedían á los peregrinos y les hacían las más tiernas recomendaciones». Antonio LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, V (Santiago de Compostela, 1902), p. 90 [consultado online a través de su digitalización en *archive.org*: <https://archive.org/details/historiadelasanta05lpez/page/n8>].

Delumeau criticaba la idea generalizada de que la Edad Media fuese una especie de “edad de oro del sentimiento cristiano”, planteando que quizá la historiografía hubiese reconstruido una realidad en la que se extrapolaba la religión de las élites a como habría sido la espiritualidad y el sentir religioso de las masas. Sin embargo, cuando habla de los siglos XIV y XV, confirma que existen testimonios que muestran una preocupación religiosa del pueblo que, al menos en las ciudades, parecía estar despierto a la vida religiosa y al sentimiento cristiano⁸¹⁹. Este momento específico de la cultura religiosa medieval es cuando comienzan a elevarse *cruceiros* en los espacios públicos.

Estas cruces sacaron al exterior las imágenes que habitualmente se encontraban circunscritas al interior de los templos, reproduciendo exactamente las mismas tipologías escultóricas, pero en un medio diferente⁸²⁰. Al introducir estas imágenes en los contextos cotidianos el acceso que los fieles habrían tenido a ellas varió, de modo que cualquier persona podía acceder a la visualización de representaciones que reproducían las imágenes de culto o devocionales, ya fuesen reyes, nobles, monjes, burgueses o campesinos. Además, esta nueva visualización fuera de los límites del templo permitió un acceso individual a las imágenes, pues las esculturas de culto/devocionales en las iglesias requerían en muchos casos un acceso colectivo vinculado a las celebraciones y las ceremonias litúrgicas⁸²¹.

En cuanto a sus programas visuales, Fervenzas constituye el único ejemplar conservado, que datamos en el siglo XIV, en el que se percibe un protagonismo de la Virgen que luego caracterizará las piezas de la centuria siguiente⁸²². Por el contrario, las otras piezas que datamos en el XIV remiten en ambos lados a Cristo, ya fuese a través de la repetición de su imagen como Crucificado, de la representación de este como Juez sedente en el trono o como figuración de la Trinidad. Es decir, que con excepción del ejemplar de Fervenzas, puede percibirse una clara centralidad cristológica en los temas, insistiéndose en Cristo como elemento fundamental de la

⁸¹⁹ Este autor remitía por ejemplo al absentismo de los sacerdotes en las parroquias rurales, pues estos se encontraban estudiando o incluso simplemente preferían vivir en otras localizaciones. De hecho, este autor se pregunta también, como podía aportar un clero “ignorante” alguna alimentación religiosa al pueblo, especialmente en el caso de los centros rurales, marcando una diferenciación entre lo que sucedía en aldeas y ciudades. En cualquier caso, debe partirse de la premisa de que el clero siempre tendría una mayor formación en materia religiosa que los feligreses de sus parroquias. Jean DELUMEAU, *El catolicismo de Lutero a Voltaire* (Barcelona, 1973 [1971]), pp. 193-197.

⁸²⁰ En estas cruces, la disposición de doseles sobre las imágenes de María y de Cristo acentúa todavía más esta idea. Los doseles fueron elementos que se encontraron habitualmente dispuestos sobre las esculturas en el interior de los templos, por ejemplo, en las imágenes centrales de los numerosos retablos góticos (véase el retablo de la Pasión de Monterrei). De este modo, los doseles que se disponen en los *cruceiros* resignifican las imágenes, las “recategorizan” como una imagen de culto o devocional, similares a las que se encontraban en el interior de las iglesias.

⁸²¹ Consideramos necesario que investigaciones futuras profundicen en cómo habría sido el acceso de los fieles al templo, pues si estos espacios se encontraban habitualmente abiertos esas supuestas limitaciones en la visualización de las imágenes no serían tan rígidas como tendemos a establecer.

⁸²² Se conserva una lámina del siglo XVIII en la que se incluye un dibujo de lo que habría sido el *Cruceiro* de San Francisco de Ourense, donde puede verse la configuración que habría tenido anteriormente. Se trataría de una cruz flordelisada con el crucificado en el anverso y la Virgen con el Niño bajo doselete en el reverso. Es decir, que habrían existido posiblemente más piezas en esta centuria con la combinación Crucificado/Virgen con el Niño, pero no han llegado a nuestros días. NÚÑEZ SÁNCHEZ, “Fuste de San Francisco”, s/n.

salvación del ser humano, y su muerte en la cruz como el punto clave de la redención. En cuanto al caso de Fervenzas – así como en todos los ejemplares posteriores – se incluye también la imagen mariana, remitiendo a su importancia en el proyecto redentor. Además, mientras que en Melide, Neda y Vimianzo se muestra un ciclo que se centra en las dos venidas de Cristo – la primera que culmina en la cruz y la segunda al final de los tiempos –, en el caso de Fervenzas, se pone el énfasis en la primera, pues el ciclo representado se centra en la encarnación y muerte en la cruz, que necesariamente remite a la apertura de salvación y, a su vez, al final de los tiempos, pero de una forma visualmente indirecta. A respecto de estas imágenes, afirmaba Timmermann sobre los programas de las cruces de piedra medievales que:

«...it projects a snapshot of the historical Passion against the everyday backdrop of a late medieval city, and as such contributes to bringing about what might be called a tempo- and topo-morphosis of the mundane environment, a kind of oscillation between two places otherwise separated by a chasm of time and space. It is their capacity to produce these spatio-temporal ambiguities, to momentarily suffuse a given piece of quotidian topography with memories of the biblical Jerusalem...»⁸²³.

Además de esas representaciones vinculadas a la historia de la redención, son fundamentales las figuras de santidad, que en el caso de los *cruceiros* del siglo XIV se reducían a Santiago, santa Catalina y santa Bárbara/María Magdalena; sin embargo, en las piezas del siglo XV ampliarán su repertorio acogiendo también a los fundadores de las órdenes mendicantes y otros apóstoles. Estas imágenes ganaron, al final de la Edad Media, una importante proyección vinculadas a su papel como mediadoras por las almas, mostrándose en el contexto gallego una importancia fundamental de la figura de Santiago y Francisco⁸²⁴.

En cuanto a las cruces que pueden ser datadas en el siglo XV, se percibe un aumento en su producción en comparación con las conservadas del XIV. Se conservan de esta centuria los cruceiros de Home Santo en Compostela [Fig. 39], del Cementerio de Santa María a Nova de Noia [Fig. 35, Lám. 113], de la Praza do Tapal de Noia (originalmente en Ponte Nafonso) [Láms. 114-115], de Santa María das Areas de Fisterra [Láms. 117-118], de la Santísima Trinidad de Baiona [Lám. 93], de San Bartolomeu de Pontevedra [Fig. 38, Láms. 94-95], de

⁸²³ TIMMERMAN, *Memory and Redemption*, p. 151.

⁸²⁴ Barral Rivadulla afirma que este protagonismo de ambas figuras no es únicamente desde el punto de vista figurativo, sino que son también los santos más nombrados en los testamentos. BARRAL RIVADULLA, “Aspectos de lo cotidiano”, p. 285.

la Colegiata de Santa María do Campo (A Coruña) y el conocido como Cruz da Tafona⁸²⁵, a todos los que hemos aludido en mayor o menor medida a lo largo del texto⁸²⁶.

Estas piezas, por su propia morfología, conllevan una relación interactiva con el espectador, pues este necesitaba recorrer la pieza con la vista y moverse en torno a ella para poder apreciar en conjunto de imágenes que allí aparecían representadas. De hecho, en algunos de los ejemplos – como pueden ser el Cruceiro dos Santos o el de San Bartolomeu – las figuras incluso aparecen representadas siguiendo todos los laterales del varal, de modo que la propia composición invita a ir girando en torno a ella⁸²⁷. Arad afirmaba que la disposición de la cruz sobre un varal, elevándola así contra el cielo – desde la perspectiva del espectador – conectaría de algún modo el cielo y la tierra⁸²⁸.

Consideramos que estas piezas se encontraban directamente relacionadas con la muerte y con la ansiedad bajomedieval ante la posibilidad de una mala muerte y de ser destinado a cumplir una condena temporal en el Purgatorio. Durante los siglos bajomedievales se generaliza una preocupación por el momento de la muerte, pues este tiene una relación directa con lo que sucederá tras esta, de modo que el modo en el que se muere adquiriría una nueva importancia. Volveremos sobre esta cuestión en la siguiente parte de este trabajo, aportando una breve aproximación a la consideración bajomedieval de la muerte y el más allá (capítulo 6).

⁸²⁵ Esta pieza es la que más se diferencia de las otras datadas el siglo XV, que presentan en general unas características similares. En este caso la cruz comparte ciertos aspectos con las cruces del XIV, como el ensanchamiento de los espacios laterales para acoger las figuras, o el protagonismo que tiene el cuerpo de Cristo, que ocupa todo el espacio desde el *patibulum* al final del *stipes*. Lo que diferencia esta pieza de las otras que hemos visto del XIV, y por lo que consideramos que resultaría acertada la datación de Valle Pérez – quien la situaba en el primer cuarto del siglo XV – es el programa representado. Además de la figura de Cristo crucificado, aparecen representadas a la izquierda la imagen de Juan Evangelista, respondiendo a una configuración habitual, pero a la derecha, aparecen tres figuras, algo que rompe con los planteamientos habituales para estas piezas. Valle Pérez identificaba estas tres figuras como la representación del Desmayo de la Virgen, remitiendo en su descripción de la pieza a las gestualidades de dolor que presentan las figuras, diferenciando como la del frente, con los brazos cruzados sobre el pecho, aparece derrumbándose y siendo sujeta por las otras. Es precisamente esta imagen, que introduce una escena narrativa en la configuración del *cruceiro*, la que nos lleva a pensar en una datación posterior, incluso aunque difiera de las formulaciones habituales de las cruces del XV, que se acercan más en su configuración a los planteamientos de la orfebrería. Esta cruz nos recuerda, por ejemplo, a algunas escenas figuradas en placas de alabastro, como la Crucifixión del Retablo de Valcarría (Viveiro, Lugo), 1450-1475, conservado en el Museo Catedralicio e Diocesano de Lugo [Lám. 27]. El planteamiento iconográfico de la cruz de la Tafona recuerda más a piezas de este tipo u otras figuraciones (como pueden ser las presentes en Libros de Horas) que a las cruces de piedra coetáneas, no contando con otros paralelos en territorio gallego, al menos que conservemos o de las que tengamos conocimiento. Para la datación véase: VALLE PÉREZ, “Importación de obras”, p. 404. Para el Retablo de alabastro véase página 216 de esta tesis.

⁸²⁶ Esperamos poder dedicar un estudio más detenido a estas piezas en el futuro. Para una aproximación a estas cruces véase: CASTILLO LÓPEZ, *Inventario*, II, pp. 57, 197, 255, 271, 378; MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, I, p. 185; VALLE PÉREZ, “Entre a Baixa Romanidade e o Renacemento”, p. 66; BARRAL RIVADULLA, “Aspectos de lo cotidiano”, p. 283, nota 82;

⁸²⁷ Karkov trataba este tema en relación con las inscripciones que aparecen en las cruces anglosajonas y la imagen de la Crucifixión del Evangelario de Durham afirmando que «as at Ruthwell, the inscription requires the viewer to move around the image, albeit this time with the eyes alone, in order to put together its different parts and discern its larger meaning». KARKOV, *The Art of Anglo-Saxon England*, p. 167.

⁸²⁸ ARAD, “Jerusalem in Galicia”, p. 151.

En este contexto, en el que el final de la vida puede suponer una condena temporal que debería cumplirse en el Purgatorio, se percibe un miedo, una ansiedad, ante la idea de la muerte repentina, de una “mala muerte”. Este sería el contexto en el que surgen los *cruceiros*, dispuestos en zonas especialmente peligrosas, fuera de los límites de las villas: en caminos, encrucijadas o a las salidas de las poblaciones, marcando el momento en el que el individuo va a enfrentarse a la posibilidad de morir sin seguir el proceso establecido para poder obtener el perdón final por los pecados cometidos. A este respecto, Mocholí Martínez planteaba esta misma interpretación para las cruces valencianas, entendiendo que tanto sus localizaciones como programas visuales respondían a la necesidad de poder visualizar el mensaje salvífico en contextos de peligro que podrían conllevar una muerte súbita, «que privara al fiel de cualquier posibilidad de salvación para su alma»⁸²⁹.

Después de todo lo expuesto, podemos concluir que estas cruces se vinculan directamente con las nuevas ideas sobre la muerte, sobre la salvación del alma, sobre la realidad escatológica bajomedieval y sobre la intercesión – ya sea de vivos o mediadores divinos – en el más allá. Estas cruces se encontraban en emplazamientos transitados por la gente, que al pasar junto a ellas encontrarían en sus imágenes un recordatorio de su propia mortalidad y de la posibilidad de salvación abierta por la muerte de Cristo en la cruz.

«This is the story of the monuments that shaped man's quotidian environment for centuries, that designated places and pathways of memory – political, religious, public, and private – and that offered, or that were at least supposed to offer, visual solace and refreshment for those travelling the roads of this world ... or already the lanes that led to great unknown beyond, where Redemption was certainly possible, but by no means guaranteed»⁸³⁰.

⁸²⁹ MOCHOLÍ MARTÍNEZ, “Cruces, caminos y muerte”, pp. 1109-1114; MOCHOLÍ MARTÍNEZ, “Cruces procesionales y cruces de término”, p. 189.

⁸³⁰ TIMMERMAN, *Memory and Redemption*, pp. xi-xii.

PARTE III

LAS IMÁGENES Y LA MUERTE

En esta tercera parte se analizarán las piezas escultóricas presentes en los ámbitos funerarios en las que se figura de algún modo la imagen del Crucificado. Para ello se partía de la hipótesis previa de que este tipo iconográfico – ya sea figurado de forma independiente o como parte del Calvario – sería un recurso habitual en la cultura visual propia del mundo funerario. Esta premisa planteada *a priori* se basaba en la centralidad de esta temática en relación con la salvación del alma tras la muerte, así como por la interrelación que se crearía entre la muerte de Cristo y la del propio individuo al incluirla en los monumentos y/o espacios funerarios. El estudio de las esculturas conservadas llevó a descartar esa hipótesis inicial.

Para aproximarnos a esta parte de la cultura visual funeraria este último bloque de la tesis doctoral ha sido dividida en tres capítulos diferentes. El primero de estos está concebido como una aproximación a los cambios que tienen lugar en la consideración de la muerte durante la Baja Edad Media. Estas líneas generales sobre cuestiones relativas al ámbito sociocultural tienen como finalidad la creación de un marco en el que insertar las lecturas e interpretaciones de las producciones visuales generadas en estos siglos. El segundo capítulo se dedica al estudio de los sepulcros gallegos conservados del siglo XIV. Se aludirá también a otras piezas para las que ha sido propuesto un hipotético origen funerario, pero que no forman parte de la muestra de estudio establecida. Finalmente, se analizará la introducción de orantes extemporales en las escenas de la crucifixión/calvario y se aludirá a como estas pueden ser entendidas como la materialización de una idea de salvación retórica, a la vez que podrían haber funcionado como modelos de conducta para el espectador.



6. Muestras de fe y esperanza en la salvación

Para poder entender la cultura visual vinculada al mundo funerario durante la Baja Edad Media debe partirse de la idea de que la muerte⁸³¹, en su condición de hecho cultural, ha sido entendida de modo diferente dependiendo de las realidades sociales. Por este motivo, su consideración – así como las actitudes ante su llegada – se modifican a medida que varían también las realidades circundantes⁸³². Consideramos necesario hacer una breve síntesis introductoria de como se concibió la muerte durante los siglos bajomedievales para poder partir de este marco conceptual cuando se analicen las diversas producciones materiales que resultaron de la misma.

6.1. LA MUERTE A FINALES DE LA EDAD MEDIA.

Durante los siglos bajomedievales se producen una serie de cambios en la forma en la que se entiende la muerte y los sucesos que tendrán lugar después de esta⁸³³. Se muestra una

⁸³¹ La literatura académica que ha tratado el tema de la muerte en la Edad Media es inmensa y ha sido producida desde las diversas disciplinas humanísticas. No es la finalidad de este trabajo plantear un análisis profundo de esta cuestión ni remitir a todos los estudios existentes, pero para una aproximación véase: Philippe ARIÈS, *Historia de la muerte en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días* (Barcelona, 2000 [1975]); Michel VOVELLE, “Les attitudes devant la mort, font actuel de l’histoire des mentalités”, *Archives de sciences sociales des religions*, 39 (1975), pp. 17-29; Michel VOVELLE, “Les attitudes devant la mort: problèmes de méthode, approches et lectures différentes”, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 31-1 (1976), pp. 120-132; Philippe ARIÈS, *El hombre ante la muerte* (Madrid, 1992 [1977]); Emilio MITRE FERNÁNDEZ, *La muerte vencida. Imágenes e Historia en el Occidente Medieval (1200-1340)* (Madrid, 1988); Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ y Ermelindo PORTELA SILVA (coords.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, I (Santiago de Compostela, 1988); Georges DUBY, et al. (coords.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, II (Santiago de Compostela, 1992); Patrick J. GEARY, *Phantoms of Remembrance. Memory and Oblivion at the End of the First Millennium* (Princeton, 1994); BINSKI, *Medieval Death*; Fernando MARTÍNEZ GIL, *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la baja Edad Media* (Toledo, 1996); Cécile TREFFORT, *L’Église carolingienne et la Mort. Christianisme, rites funéraires et pratiques commémoratives* (Lyon, 1996); Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “A morte en Galicia durante a Idade Media”, *Galicia Románica e Gótica* (Santiago de Compostela, 1997), pp. 315-323; Ariel GUIANCE, *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)* (Valladolid, 1998); Jaume AURELL y Julia PAVÓN (eds.), *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval* (Pamplona, 2002); Maurice GODELIER (ed.), *La mort et ses au-delà* (París, 2014).

⁸³² Para Arranz Guzmán la muerte, entendida como las reacciones ante su llegada y los rituales que se llevan a cabo, sería una de las realidades del ser humano que menos habría variado a lo largo de la historia. Ana ARRANZ GUZMÁN, “La reflexión sobre la muerte en el medioevo hispánico: ¿Continuidad o ruptura?”, *España Medieval*, V (1986), p. 110.

⁸³³ Para los creyentes cristianos la muerte podía dar la posibilidad de acceso al reino de Dios y a la contemplación divina; pero también al castigo y la condena eterna, la segunda muerte destinada al alma de los pecadores. El ser

ansiedad constante ante su llegada, un entendimiento individual del más allá y una visión que tiende a lo terrible. Estos cambios tienen un reflejo tanto en lo que se refiere a su percepción por parte de los individuos, como en la promoción institucional que se hace de estas nuevas ideas⁸³⁴. Con la finalidad de explicar estos cambios en el modo de entender el fin de la vida, fueron propuestas diferentes hipótesis que buscaban las causas, tanto en factores endógenos como exógenos. Entre ellas destacó la referencia a la “gran mortandad” y el desastre demográfico del siglo XIV como causa para este giro en la percepción⁸³⁵. A pesar del innegable impacto que estas cuestiones habrían tenido a nivel social, económico y cultural, esta teoría fue pronto matizada⁸³⁶, pues las nuevas actitudes ante la muerte que caracterizan el periodo bajomedieval comenzarían a darse antes de la llegada de la Peste Negra⁸³⁷. De este modo, otros autores se centraron en aspectos distintos, como por ejemplo, la redistribución de la riqueza que

humano era entendido como la síntesis de dos realidades, cuerpo y alma, de modo que sufría dos muertes: la primera era la muerte corporal, la que suponía el fin de la vida terrenal y el paso del alma a ocupar o bien su lugar en la bienaventuranza, o en el castigo eterno, constituyendo esta la segunda muerte. Esta idea estaba presente ya en la obra de san Agustín para quien la segunda muerte suponía la condena tras el juicio final a ser privado de la presencia de Dios. Mitre Fernández remitía a una diferenciación entre un *status vitae* y un *status finalis*, refiriendo esta a la unión del hombre con Dios. Emilio MITRE FERNÁNDEZ, “Una visión medieval de la frontera de la muerte: *status vitae* y *status finalis* (1200-1348)”, *En la España Medieval*, IX (1986), p. 668; Paula J. ROSE, *A Commentary on Augustine's De cura pro mortuis gerenda. Rhetoric in Practice* (Leiden-Boston, 2013), pp. 25-26.

⁸³⁴ Durante los siglos bajomedievales incrementa el número de producciones tanto textuales como visuales cuyo tema central es el más allá, ya sea en lo relativo a la salvación o los horrores del castigo. Véase: SUÁREZ-FERRÍN, “Literatura visionaria y pintura mural”, pp. 179-202.

⁸³⁵ Por ejemplo, en el campo de la historia del arte, Meiss planteaba una relación de causalidad entre la Peste Negra y el cambio que se produce en las imágenes producidas en Siena y Florencia a partir de la segunda mitad del siglo XIV, en las que comienza a verse la presencia de “lo macabro”. Este autor planteaba también que la Peste Negra causaría un distanciamiento de los valores presentes en las décadas anteriores, que en el caso específico del crucificado se percibiría a partir de la segunda mitad del siglo XIV en que esta imagen se centraría menos en la humanidad de Cristo. Véase: Millard MEISS, *Painting in Florence and Siena after the Black Death: The Arts, Religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century* (Nueva York, 1951).

⁸³⁶ A pesar de que este fenómeno no pueda plantearse como única causa para estos aspectos, debe tenerse en cuenta el impacto que tendría en la cultura del momento. Como afirma Binski, «the impact of exogenous shocks to a culture or an economy is linked inexorably to endogenous response – cultures respond in certain ways to events because they are already predisposed to do so». BINSKI, *Medieval Death*, p. 129. Para otras aproximaciones véase también: David HERLIHY, *The Black Death and the Transformation of the West* (Cambridge, 1977); MARTÍNEZ GIL, *La muerte vivida*, pp. 20-26. Autores como Baschet refieren a como los cambios en las imágenes que fueron asociados a la Peste Negra comenzaron o bien a darse décadas antes de la irrupción de esta o bien después, ya en el siglo XV. Jérôme BASCHET, “Image et événement : l'art sans la peste (c.1348-c.1400)”, *La peste nera. Dati di una realtà ed elementi di una interpretazione* (Spoleto, 1994), pp. 25-47.

⁸³⁷ La cronología dada por la historiografía sería de 1347 a 1351, pero deben tenerse en cuenta diversas cuestiones. Primero, que se dieron varias oleadas sucesivas de peste, no se enmarcó en un momento específico; además, estas fechas variarían dependiendo del territorio que se estudie; y finalmente, aunque la Peste fuese un fenómeno paneuropeo esta no tuvo la misma intensidad en todas las regiones. Por ejemplo, Meiss se centraba en Florencia y Siena, territorios que aparecen en las referencias literarias del momento como ciudades enormemente azotadas por la epidemia con un alto número de fallecimientos, destacando la descripción de Florencia hecha por Boccaccio que califica la ciudad como “un gran sepulcro”. En el caso de Galicia existen referencias a como disminuyó la mano de obra debido a las muertes que trajo consigo la Peste: «e huna rason he por que os omes lavradores et aqueles que eran delas teedores commo foreiros morresen na mortaydade e pestilencia que foy enno anno da era de mil e tresentos e oyteenta e seis annos en guisa que ficaron poucos para lavrar segundo he notorio por todo o bispado dourense». Otro ejemplo es la petición que hace un mercader de Baiona en 1349 al monasterio de Oia para la reducción de renta del foro, en la que afirma: «veera ao mundo tal pestilença e morte ennas gentes que a mayor parte dellas eran finadas en tal maneira que elles non podian manteer o dito foro nen dar a dita renda ou dito dia en cada anno». Véase: Anselmo LÓPEZ CARREIRA, “Tres documentos sobre a crise do século XIV en Ourense”, *Boletín Auriense*, XVIII-XIX (1988-1989), pp. 169-178 (para la cita p. 176).

tuvo lugar en el siglo XIV⁸³⁸; un nuevo aprecio hacia lo terrenal – hacia la vida – desarrollado en estos momentos, como consecuencia de un entendimiento de la “muerte propia” fruto del individualismo, que se manifestaba en una sensación de caducidad de la vida⁸³⁹; o la cultura de la culpa desarrollada en estos siglos, afirmando Binski que «secular individualism and guilt culture therefore represent two sides of the same coin»⁸⁴⁰.

La nueva concepción del individuo que comenzaba a desarrollarse en estos siglos llevó a un cambio en la concepción de lo que sucedería tras la muerte⁸⁴¹. La atención pasó a centrarse en el Juicio Individual del alma, alejándose de la consideración colectiva del tránsito al más allá que había caracterizado los siglos precedentes. Esta nueva aproximación a la muerte fue promovida por la Iglesia, que se ocupó de expandir una visión terrible y dramática de la misma⁸⁴². Dentro de esta aproximación institucional fue especialmente relevante el papel de las órdenes mendicantes, quienes en sus predicaciones de masas prestaron una especial atención a las cuestiones escatológicas. Esta insistencia en la muerte está presente en las producciones y

⁸³⁸ En este sentido, nuevamente en el campo artístico, Van Os achacaba los cambios de la segunda mitad del XIV no únicamente a la catástrofe y la Peste, sino a una producción que estaba siendo llevada a cabo por nuevos artistas que trabajan para nuevos comitentes como consecuencia de los grandes cambios sociales de estos momentos. Véase: Henk VAN OS, “The Black Death and Sienese Painting: a problem of interpretation”, *Art History*, 4, 3 (1981), pp. 237-249.

⁸³⁹ La nueva consideración del individuo llevaría a la sensación de pérdida producida por la muerte, de modo que esta desembocaría en ese amor por la vida. ARIÈS, *Historia de la muerte en Occidente*; ARIÈS, *El hombre ante la muerte*.

⁸⁴⁰ El Canon XXI del IV Concilio de Letrán (1215) establecía la confesión obligatoria una vez al año, de modo que se generaron toda una serie de nuevas dinámicas en torno a la penitencia, así como nuevas relaciones entre el individuo y la jerarquía eclesiástica, con un papel fundamental de los mendicantes. BINSKI, *Medieval Death*, p. 133 (para la cita). Cfr. Jean DELUMEAU, *La Pénitence et la peur : la culpabilisation en Occident (XIIIe-XVIIIe siècles)* (París, 1983).

⁸⁴¹ Arón GURÉVICH, “Au Moyen Âge : conscience individuelle et image de l’Au-delà”, *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*, 37 (1982), pp. 225-275.

⁸⁴² En estos momentos se genera un aumento de producciones visuales en las que se presenta o se remite al dolor y la muerte. En el marco general del Occidente europeo van a desarrollarse toda una serie de tipos iconográficos cuya temática se vincula a “lo macabro”, como son las danzas macabras o las representaciones del Encuentro entre los tres vivos y los tres muertos, a las que remitíamos cuando hablábamos de las cruces de piedra (capítulo 5). Para Binski esta nueva cultura de lo macabro «is one of the oddest and most compelling phenomena in the history of contemporary representation». Estas nuevas imágenes, que tienen como protagonista a la propia muerte, muestran, por un lado, la idea igualitaria de esta, pero sobre todo un nuevo interés por el destino del cuerpo, cuestión sobre la que se toma conciencia. De este modo la corrupción de la carne se torna un tema presente, tal y como plasman – por ejemplo – las representaciones conocidas como *Transi Tombs*. En cualquier caso, debe tenerse en cuenta que, a pesar de que en líneas generales esta sea una realidad común a todo el Occidente medieval, no en todos los territorios se muestra del mismo modo. En el caso específico del territorio gallego este tipo de representaciones de exaltado dramatismo no fueron tan habituales como en otras zonas europeas. Para una aproximación a estas imágenes véase: Kathleen R. COHEN, *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance* (Berkeley-Londres, 1973); Salvador CLARAMUNT RODRÍGUEZ, “La Danza Macabra como exponente de la iconografía de la muerte en la Baja Edad Media”, *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, 1 (Santiago de Compostela, 1988), pp. 93-98; Maria GHIRALDO, “1350-1500: Temi macabri e danze della morte nell’Inghilterra tardomedievale”, *Humana Fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento* (Clusone, 2000), pp. 197-218; Ángela FRANCO MATA, “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las Danzas de la muerte bajomedievales en España”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20, 1-2 (2002), pp. 173-214; Herbert GONZÁLEZ ZYMLA, “La danza macabra”, *Revista digital de Iconografía Medieval*, VI, 11 (2014), pp. 23-51; Herbert GONZÁLEZ ZYMLA y Laura Mª BERZAL LLORENTE, “El Transi Tomb. Iconografía del yacente en proceso de descomposición”, *Revista digital de Iconografía Medieval*, VII, 13 (2015), pp. 67-104.

acciones llevadas a cabo por escritores, artistas y predicadores⁸⁴³; así como en la alteración de la sensibilidad de la población y el surgimiento de una búsqueda angustiosa de la posibilidad de salvación⁸⁴⁴. Un buen ejemplo de esta visión dramática lo constituye el testamento del obispo de Ourense don Gonzalo de Novoa (†1331) en el que se lee: «ego gundisalvus de novoa licet indignus Episcopus Aurienses sanus mente et corpore timens gladium ineuitabile mortis Acutum ex inesperato subito irreuntem qui nulli parcit nec ... miseretur timens etiam erubescere in die iudicii terribili magna et amara ualde die inquam calamitatis et miserie qua ille gloriosus mundi saluator tanquam leo ferocissimus ueniens in carne presens seculum per ignem indicaturus»⁸⁴⁵. O el del caballero gallego Alfonso Yáñez de Churruchao: «Et porque os juicos de deus son moytos e en moytas maneyras, os quaes eu non sabria opinar nen contar e tememdomo moyto en meu señor don Jehsu Xristo e temendo ena ora da morte»⁸⁴⁶.

El desasosiego ante una “muerte pensada”⁸⁴⁷, así como los últimos intentos de sumar acciones que ayuden al individuo a alcanzar la salvación quedan plasmados en los documentos testamentarios⁸⁴⁸. Durante estos últimos siglos medievales los testamentos adquieren un auge promovido desde las propias instituciones⁸⁴⁹, que exigían su redacción de forma obligatoria⁸⁵⁰, de modo que la redacción de los testamentos ya no solo se llevará a cabo ante el peligro de

⁸⁴³ Este nuevo aspecto personal de la muerte inunda las producciones tanto visuales como literarias que fueron llevadas a cabo durante los siglos bajomedievales. En el ámbito textual la idea de la muerte del individuo lleva al desarrollo, ya en el siglo XV, de los *Ars Moriendi*, tratados que enseñaban como morir bien. Siguiendo a Chartier, posiblemente estas obras tuviesen un origen vinculado a los dominicos, siendo el primero de estos tratados llevado a cabo por un fraile de esta orden. Su llegada a Castilla es muy tardía, frente al éxito que tuvieron en el mundo germánico. Antonio REY HAZAS, *Artes de bien morir: Ars Moriendi de la Edad Media y Siglo de Oro* (Madrid, 2003); Elisa RUIZ GARCÍA, “El *Ars Moriendi*: una preparación para el tránsito”, *IX Jornadas Científicas sobre Documentación: La muerte y sus testimonios escritos* (Madrid, 2011), pp. 315-344.

⁸⁴⁴ Marie-Simone NUCÉ DE LAMOTHE, “Pieté et charité publie à Toulouse de la fin du XIII^e siècle au milieu du XV^e siècle d’après les testaments”, *Annales du Midi*, 76 (1964), p. 16.

⁸⁴⁵ Fragmento del testamento tomado de: SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Sepulcro de obispo desconocido”, p. 170, remitiendo a: *Documentos del Archivo-catedral de Orense, transcritos por D. Manuel Castro y D. Manuel Martínez* (Ourense, 1923), pp. 275-277.

⁸⁴⁶ Fragmento del testamento tomado de: Ermelindo PORTELA SILVA y M^a del Carmen PALLARES MÉNDEZ, “Muerte y sociedad en la Galicia medieval (ss. XIV-XIV)”, *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte en la Edad Media*, I (Santiago de Compostela, 1988), p. 22.

⁸⁴⁷ Adeline RUCQUOI, “De la resignación al miedo: la muerte en Castilla en el siglo XV”, *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media* (Santiago de Compostela, 1988), pp. 51-67.

⁸⁴⁸ En cualquier caso, debe tenerse en cuenta que los testamentos nos transmiten la realidad de una élite, de la nobleza a los artesanos y comerciantes más ricos, pues eran quienes poseían los bienes a transmitir y los medios para llevar a cabo los legados piadosos. Para una aproximación al estudio de los testamentos bajomedievales en la Galicia bajomedieval véase: Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “El alto precio de la muerte de un noble en la Pontevedra del siglo XV”, *Pontenova*, I (1995), pp. 99-107; José Miguel ANDRADE CERNADAS, “Los testamentos como reflejo de los cambios de actitud ante la muerte en la Galicia del siglo XIV”, *Sémata*, 17 (2006), pp. 97-114; Domingo L. GONZÁLEZ LOPO, “La religiosidad popular gallega. La vivencia del más allá en la Galicia del siglo XV”, *Os Capítulos da Irmandade. Peregrinación e conflito social na Galicia do século XV* (Santiago de Compostela, 2006), pp. 42-53; Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “El obispo ante la muerte en la Castilla de los Trastámara”, *Archivo Ibero-Americano*, LXVII, 258 (2007), pp. 677-708.

⁸⁴⁹ Debe tenerse en cuenta que las instituciones religiosas que promueven la redacción de estos documentos eran las beneficiarias de estos, pues reciben los legados piadosos de los difuntos.

⁸⁵⁰ Quien no redactase testamentos se enfrentaba a la posibilidad de ser excomulgado, y por tanto de no alcanzar nunca la salvación. ARIÉS, *El hombre ante la muerte*, p. 161.

muerte⁸⁵¹. En estos documentos se especifican diversas cuestiones relativas al tránsito al más allá, entre los que destacan los encargos de misas y oraciones por el alma del difunto que asegurasen su salvación⁸⁵². Estas misas y oraciones *pro anima*, así como toda una serie de recursos que configurarían lo que Chiffolleau denominó la “contabilidad del más allá”⁸⁵³, se convirtieron en una realidad constante en estos documentos. Estos recursos gozaron de este amplio desarrollo debido a que garantizaban la salvación del alma y acortaban su estancia en el Purgatorio, una idea que se constituye definitivamente como lugar intermedio de purga temporal a partir de finales del siglo XII⁸⁵⁴.

La creación de este espacio responde a esa nueva consideración individual de la muerte, permitiendo al individuo “limpiar” sus culpas, desarrollándose toda esta serie de estrategias que permiten acortar el tiempo que pasarán allí y acelerar así su salvación. Esto resulta fundamental pues carga sobre los vivos la posibilidad, y responsabilidad, de colaborar con la salvación de las almas. Así, durante los siglos bajomedievales los vivos y los muertos están conectados de un modo sin precedentes⁸⁵⁵, y la realidad tras la muerte se convierte en un proceso individual y no en un evento comunitario⁸⁵⁶.

En el caso gallego, González Lopo afirmaba que estas ideas sobre la reformulación del espacio del más allá y la posibilidad de purgar las penas tras la muerte se introdujeron tempranamente en el Noroeste peninsular. Para este autor es prueba de ello el *Libro de los Milagros de San Isidoro* del obispo Lucas de Tui (ca. 1240), en cuyo milagro número 39 aparecería una clara referencia a la realidad del Purgatorio y a la teoría de la intercesión de los

⁸⁵¹ Pallares y Portela, en sus estudios sobre testamentos gallegos medievales, ponen de manifiesto el cambio que se produce a mediados del siglo XIV, cuando dejan de redactarse al aproximarse la muerte, para hacerlo en plena vida. PORTELA SILVA y PALLARES MÉNDEZ, “Muerte y sociedad”, pp. 25; M^a del Carmen PALLARES MÉNDEZ, “El sentimiento de la muerte y su influencia en la sociedad gallega bajomedieval”, *VI Jornadas de Historia de Galicia: Mentalidades colectivas e ideoloxías* (Ourense, 1991), pp. 211-227.

⁸⁵² Véase: Marta Miriam RAMOS DIAS, “La donación a uno mismo: donaciones pro anima en los testamentos medievales”, *Las donaciones piadosas en el mundo medieval, Asturiensis Regni Territorium*, V (Oviedo, 2012), pp. 369-384.

⁸⁵³ A esta idea remite González Lopo cuando habla de la posibilidad de «negociar en términos comerciales, es decir, humanos, por medio de una contabilidad de debe y haber muy propia del ambiente mercantil generalizado en aquella época». Jacques CHIFFOLLEAU, *La comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans le région d'Avignon à la fin du Moyen Age (vers 1320 – vers 1480)* (Roma, 1980); GONZÁLEZ LOPO, “La religiosidad popular gallega”, p. 42.

⁸⁵⁴ Se abandona así la distribución binaria que había regido el más allá hasta entonces, dividido fundamentalmente en Cielo e Infierno, para constituirse este espacio intermedio en el siglo XIII. Remito a la referencia fundamental sobre la creación del Purgatorio: Jacques LE GOFF, *El nacimiento del Purgatorio* (Madrid, 1985 [1981]). Debe tenerse en cuenta que existían otros espacios con anterioridad en la configuración del más allá como el Limbo o el Seno de Abraham. Véase: Jérôme BASCHET, “Le sein d'Abraham : un lieu de l'au-delà (théologie, liturgie, iconographie)”, *De l'art comme mystagogie Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique* (Poitiers, 1996), pp. 71-94. Para una aproximación a la plasmación visual del Purgatorio véase: Paulino RODRÍGUEZ BARRAL, “Purgatorio y el culto a los santos en la plástica catalana bajomedieval”, *Locus Amoenus*, 7 (2004), pp. 35-51; Paulino RODRÍGUEZ BARRAL, *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la baja Edad Media* (Valencia, 2007), pp. 215-226.

⁸⁵⁵ La muerte fue una constante central en la vida de las mujeres y hombres medievales, no solo justificada por la realidad demográfica de estos siglos, sino también porque la propia cultura religiosa cristiana que dominaba la sociedad se fundamentaba en la muerte y lo que esperaba tras ella.

⁸⁵⁶ BINSKI, *Medieval Death*, p. 25.

vivos para facilitar la salvación de los muertos⁸⁵⁷. Asimismo, Portela y Pallares aludían a la existencia de un precedente del Purgatorio en los milagros del *Liber Sancti Iacobi* (ca. 1145-1160), donde se hace referencia a unas penas infernales temporales y a la ayuda que podía ser prestada por los vivos⁸⁵⁸. Finalmente, en el caso específico de los testamentos, Andrade Cernadas atestiguaba como en este tipo de documentación no existen referencias explícitas a este lugar intermedio, pero consideraba que las numerosas oraciones y misas *pro anima* que aparecen establecidas, serían un reflejo de esta realidad⁸⁵⁹.

Estas nuevas actitudes y dinámicas ante la muerte de tendencia individualista no solo forman parte de códigos y acciones puramente religiosas, sino que son concebidas también como gestos de carácter social, vinculados a la memoria. Ambas realidades –religiosa y social– son transmitidas a través de los testamentos⁸⁶⁰, pero también de los monumentos funerarios promovidos por aquellos que ostentan el poder y/o las capacidades económicas suficientes para ello. A través de estas producciones se prueba tanto una determinada situación social en el mundo terrenal, como las aspiraciones relativas al más allá que corresponden a su condición de cristianos⁸⁶¹.

6.2. LA IMAGEN DEL CRUCIFICADO EN MONUMENTOS FUNERARIOS.

Es en estos siglos finales de la Edad Media – en consonancia con las dinámicas que venimos apuntando – cuando se desarrollan en el ámbito artístico los grandes monumentos funerarios⁸⁶². En estas producciones la referida individualización de la muerte se materializa a través de diversas estrategias, como en la personalización y la tendencia al naturalismo de los

⁸⁵⁷ GONZÁLEZ LOPO, “La religiosidad popular gallega”, p. 42. Esta misma idea la podemos encontrar en otros autores que, a pesar de no encontrar referencias textuales directas al “Purgatorio”, ven esta formulación en los *Milagros de San Isidoro* de Lucas de Tui o en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo (ca. 1250). Véase: RUÍZ, *From Heaven to Earth*, p. 27.

⁸⁵⁸ Para este texto véase: PORTELA SILVA y PALLARES MÉNDEZ, “Muerte y sociedad”, p. 24.

⁸⁵⁹ En general, las referencias a cualquiera de los tres espacios del más allá son llamativamente escasas de modo que este autor concluye que «los espacios del más allá no encuentran hueco en los testamentos de la Galicia del siglo XIV», no siendo una cuestión únicamente vinculada al Purgatorio. ANDRADE CERNADAS, “Los testamentos”, p. 101.

⁸⁶⁰ Pablo Santiago OTERO PIÑEYRO y Miguel GARCÍA-FERNÁNDEZ, “Los testamentos como fuente para la historia social de la nobleza. Un ejemplo metodológico: tres mandas de los Valladares del siglo XV”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, LX, 126 (2013), pp. 125-169.

⁸⁶¹ SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Monumenta et Memoriae”, pp. 269-299; Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “La memoria pétrea en la Castilla bajomedieval: reyes y caballeros”, *Cuadernos del CEMYR*, 24 (2016), pp. 145-173.

⁸⁶² Moralejo Álvarez presentaba los monumentos funerarios como las producciones de mayor interés llevadas a cabo en Galicia durante el periodo bajomedieval (especialmente entre los años 1275 y 1310), momento en el que la crisis que conocieron las instituciones gallegas derivó la producción escultórica a la demanda privada. MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, p. 545. Para el estudio del “arte funerario” es obligada la referencia a PANOFKY, *Tomb Sculpture*, en el que el autor hace un recorrido por estas producciones desde el Egipto Antiguo hasta el Barroco estudiando, a través de las diversas producciones, el cambio en las consideraciones que las sociedades tienen entorno a la muerte. Véase también el volumen que nace como resultado de un congreso celebrado en el Courlauld Institute of Art de Londres en 2014 para conmemorar el 50 aniversario de la publicación de Panofsky: Ann ADAMS y Jessica BARKER (eds.), *Revisiting the Monument. Fifty Years Since Panofsky's Tomb Sculpture* (Londres, 2016).

yacentes funerarios⁸⁶³; en el desarrollo de programas visuales vinculados a las devociones personales, la muerte del difunto o relativas al juicio de su alma⁸⁶⁴; en la introducción de epígrafes y/o emblemas heráldicos relativos a su condición terrenal; o en la creación de nuevos tipos iconográficos en los que el difunto transmite su esperanza por ser salvado.

En el caso gallego, el desarrollo de monumentos funerarios no tendría un verdadero despunte hasta finales del siglo XIII, siendo definitivamente en el siglo XIV cuando personalidades de diversos grupos sociales comenzaron a desplegar sus sepulcros en el interior de los edificios religiosos⁸⁶⁵. De entre estos grupos destaca especialmente el alto número de sepulcros que pertenecieron a mujeres y hombres de la nobleza, siendo el grupo social mejor representado. A pesar de esta superioridad de la nobleza, se conservan también en el territorio gallego monumentos funerarios correspondientes a la familia real, a eclesiásticos de diversos rangos, así como a personalidades encuadrables dentro de la naciente burguesía, categoría en la que se englobarían diversos *laboratores*⁸⁶⁶.

⁸⁶³ A pesar de que hablamos de una personalización y una tendencia al realismo en los yacentes es necesario clarificar que no se desarrolla un retrato naturalista del difunto, sino que se siguen formas estereotipadas a las que se añaden una serie de motivos vinculables a la “personalidad” de este. En este sentido podría entenderse más como una individualización colectiva que personal, donde los recursos utilizados generalmente tienden a mostrar la adhesión del difunto a un grupo social. Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “El poder y la fama póstuma: yacentes episcopales en la Castilla bajomedieval”, *Las artes y la arquitectura del poder* (Castellón, 2013), pp. 2070-2088.

⁸⁶⁴ Comienzan a producirse monumentos en los que se incluyen referencias a la propia muerte del difunto, como el fallecido en la cama o las expresiones emocionales de sus familiares ante su pérdida. Véase: Mário Jorge BARROCA, “Cenas de passamento e de lamentação na escultura medieval portuguesa (séc. XIII-XV)”, *Revista da Faculdade de Letras. História*, 14 (1997), pp. 655-684; MIGUÉLEZ CAVERO, “Embodied Emotions”, pp. 283-300. Para la figuración de la liturgia de funerales en los sepulcros véase el capítulo 3 de esta tesis doctoral.

⁸⁶⁵ A medida que avanzaron los siglos medievales los lugares de inhumación preferentes irán modificándose, pasando de los cementerios a optarse por lugares en los que el cuerpo se sitúe próximo al altar. Este interés por disponer los enterramientos en el interior de los templos se debe a una doble razón. En primer lugar, por su proximidad con las reliquias albergadas en los altares; pero también porque era donde cada día, durante la eucaristía, el que el cuerpo de Cristo se hacía presente. De este modo, los cuerpos de los difuntos situados en estas zonas privilegiadas se beneficiarían, a través de la localización de sus enterramientos, de las ceremonias llevadas a cabo en las iglesias. De estas cuestiones dejaban constancia las *Partidas* de Alfonso X (véase: Joaquín YARZA LUACES, “Despesas fazem los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos”, *Fragments*, 2 (1984), p. 6). Sería finalmente a partir del siglo XII cuando se admita el enterramiento dentro de las iglesias, una práctica hasta entonces rechazada, siendo permitida únicamente para ciertos individuos de determinados grupos sociales. A partir de entonces da comienzo lo que Binski denomina *politics of space*, de modo que se competía por el espacio de enterramiento en el interior de los templos, no creados originalmente para esta finalidad. Esta costumbre de construir monumentos funerarios en el interior de los templos comenzó a ser problemática por llegar incluso a dificultar la celebración de los ritos litúrgicos, tema que se trataría en el Sínodo de Oviedo (1377). Véase: Isidro G. BANGO TORVISO, “El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, 4 (1992), pp. 93-132; BINSKI, *Medieval Death*, pp. 74-77; José Custódio VIEIRA DA SILVA, “Da galilé à capela-mor; o percurso do espaço funerário na arquitectura gótica portuguesa”, *O Fascínio do fim: viagens pelo final da Idade Média* (Lisboa, 1997), pp. 45-59. Para la fundación de capillas funerarias véase: YARZA LUACES, “La capilla funeraria hispana”, pp. 67-91; Juan Carlos RUIZ SOUZA, “Capillas reales funerarias catedralicias de Castilla y León: nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XVIII (2006), pp. 9-29; Lúcia Mª Cardoso ROSAS, “Espaço religioso e transformação: a fundação de capelas na época gótica”, *O clero secular medieval e as suas catedrais: novas perspectivas e abordagens* (Lisboa, 2014), pp. 102-103.

⁸⁶⁶ Para un estudio de los monumentos funerarios bajomedievales gallegos véase: Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, *La idea de inmortalidad en la escultura gallega. La imaginería funeraria del caballero, s. XIV-XV* (Ourense, 1985);

Los enterramientos bajomedievales se convirtieron en expresiones de la personalidad y la espiritualidad del difunto. De este modo se dejó en ellos constancia de las devociones y las esperanzas cristianas, a la vez que se incluían diversas referencias a su condición terrenal. Es decir, los monumentos funerarios funcionaron por un lado a modo de “actos sociales” por medio de los que transmitir la fe, pero también la identidad⁸⁶⁷; a la vez que se constituían como una expresión de la esperanza en la resurrección y la percepción anticipatoria de la salvación tras la muerte. Sobre esta cuestión afirmaba Varela Fernandes para el caso portugués que las imágenes religiosas incluidas en los sepulcros estaban «intrínsecamente associados a preocupações de ordem escatológica mas, em especial, em fazer coincidir a ideia da possibilidade de redenção da alma do defunto com a Redenção que Cristo ofereceu à Humanidade através do seu nascimento (incarnação), morte e ressurreição»⁸⁶⁸.

Las imágenes religiosas que se incluían en los programas figurativos de los sepulcros podían ser escogidas en función de las devociones de los difuntos o familiares que hubiesen encargado la realización de los monumentos. Pero no siempre sería así, pues debe tenerse en cuenta que en muchos casos los programas representados responden a unas líneas generales que se aproximan a una producción seriada. En cuanto a las imágenes representadas, durante el siglo XIV fue común el planteamiento de programas con temáticas religiosas relativas a la vida de Cristo o la Virgen⁸⁶⁹, destacando la Anunciación, la Epifanía o la Crucifixión. Será a medida que se avanza hacia el siglo XV cuando se va dejando de lado el desarrollo de escenas para tender en las figuraciones religiosas a esquemas en los que se prima la representación de

Rocío SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Escultura funeraria en Galicia (1350-1450): la imagen de la nueva nobleza enriqueña”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, 3 (1989), pp. 141-147; Rocío SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Actitudes ante la muerte en las mujeres de la nueva nobleza enriqueña: la escultura funeraria como fuente para la historia de las mentalidades”, *Las mujeres en el cristianismo medieval* (Madrid, 1989), pp. 451-461; Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “El sepulcro del obispo Juan Fernández de Sotomayor II en la Catedral de Tuy”, *Estudios sobre Historia del Arte ofrecidos al Prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez en su 65 cumpleaños* (Santiago de Compostela, 1993), pp. 137-153; Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “La lauda sepulcral del obispo Juan Fernández de Sotomayor I en la catedral de Tuy”, *XIV Ruta cicloturística del románico internacional* (1996), pp. 103-106; Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “El sepulcro del arzobispo compostelano D. Rodrigo de Luna en Iria Flavia”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 109 (1997), pp. 203-220; Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “El caballero y la fama póstuma. Algunos ejemplos de yacentes armados en la Galicia del siglo XV”, *Arquitectura e Iconografía artística militar en España y América (siglos XV-XVIII)* (Sevilla, 1998), pp. 649-666; M^a Dolores BARRAL RIVADULLA, “Menestrales, mentalidades y su reflejo en el arte bajomedieval gallego”, *Sémata*, 12 (2000), pp. 387-409; Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, “El caballero, la muerte y la fama póstuma”, *Entre Nós: Estudos de Arte, Xeografía e Historia en homenaxe ó profesor Xosé Manuel Pose Antelo* (Santiago de Compostela, 2001), pp. 29-47; Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “La muerte mitrada. El sepulcro episcopal en la Galicia de los Trastámara”, *Sémata*, 17 (2006), pp. 155-178; CENDÓN FERNÁNDEZ, “La memoria pétrea”, pp. 145-173; Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “La imagen póstuma del caballero en la Castilla bajomedieval: metonimias de su condición”, *Signum*, XVIII, 1 (2017), pp. 60-87; Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “La imagen de las mujeres con poder en el arte bajomedieval gallego”, *Mujeres con poder en la Galicia medieval (siglos XIII-XV)* (Santiago de Compostela, 2017), pp. 241-287; Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “Imágenes para la posteridad vinculadas a la Orden de Santiago en la Galicia medieval”, *Entre Deus e o Rei. O mundo das Ordes militares*, II (Palmela, 2018), pp. 863-894.

⁸⁶⁷ BARRAL RIVADULLA y CENDÓN FERNÁNDEZ, “Donantes y promotores”, p. 398.

⁸⁶⁸ Carla VARELA FERNANDES, “Lugares de eternidade. Escatologia e redenção na iconografia tumular portuguesa dos séculos XI(?) a XIV”, *Redenção e escatologia. Estudos de Filosofia, Religião, Literatura e Arte na Cultura Portuguesa*, I-Idade Média, 2 (Lisboa, 2015), p. 249.

⁸⁶⁹ Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “Temas bíblicos en los sepulcros episcopales castellanos del final de la Edad Media”, *La Biblia en el arte y en la literatura*, II (Pamplona, 1999), p. 162.

personajes específicos, principalmente la Virgen con el Niño o figuras del mundo de la santidad⁸⁷⁰, pues estas se vinculaban a la idea de la intercesión tras la muerte⁸⁷¹. En realidad, se produce una reducción de la representación de escenas religiosas, llegando en muchos casos a limitarse a la inserción de un par de figuras, hasta que finalmente desaparezcan frente a la multiplicación de los emblemas heráldicos del linaje.

En cuanto a la imagen específica de Cristo crucificado, su introducción en los monumentos funerarios resulta especialmente interesante. Al incorporar estos la imagen de Cristo en la cruz se crearía una interrelación entre la muerte de Cristo y la muerte del individuo, remitiendo necesariamente a la redención y a la posibilidad de ser salvado tras la muerte («He aquí, desdichados mortales, el que sufrió la muerte por vuestra vida»)⁸⁷². A diferencia de lo que sucedería con las imágenes de los santos o de otras figuras religiosas, al incluir la imagen de Cristo crucificado no se buscaba remitir a una intercesión en el más allá, ni se respondía a una devoción personal del difunto. Esta imagen transmitiría un mensaje de esperanza en la Resurrección del alma y en el contenido redentor ofrecido por la Iglesia, cuyo momento culminante era precisamente la muerte de Cristo en la cruz. Es decir, que la elección de esta imagen para formar parte de un monumento o un espacio funerario suponía una muestra de fe en la Iglesia, en su dogma central y en la salvación tras la muerte, suponiendo el reflejo de las expectativas del difunto. En este sentido, Ramôa Melo afirmaba que al incluir esta imagen se transmitía una consideración positiva de la muerte como medio de liberación, y se mostraba el sacrificio de Cristo como garantía de la absolución⁸⁷³.

La figuración de Cristo crucificado en los sepulcros bajomedievales europeos fue habitual, conservándose numerosos ejemplos en los que esta imagen forma parte de la representación del calvario o de una crucifixión más desarrollada. Serían muchos los conjuntos funerarios a los que podríamos aludir para esta cuestión, pero consideramos que, tratándose de un estudio centrado en el territorio gallego, los fundamentales son aquellos que se llevaron a cabo en otros reinos ibéricos por pertenecer a áreas próximas tanto geográfica como culturalmente, esencialmente los presentes en Castilla, León o Portugal.

Es llamativo el caso de la Catedral de León, donde se conservan numerosos monumentos funerarios con Crucificado – especialmente del siglo XIII – como son los sepulcros del obispo Rodrigo Álvarez (ca. 1230-1240, capilla del Carmen) [Lám. 56], del obispo Martín Arias o Rodríguez (ca. 1260-1265, crucero norte), del obispo Martín Fernández (1289, crucero sur), del rey Ordoño II (ca. 1300-1315, exterior de la capilla mayor), del canónigo Gil Nicolás (ca. 1274, claustro), del deán Martín Fernández (1255-1260, claustro), del arcediano de Mayorga Juan

⁸⁷⁰ CENDÓN FERNÁNDEZ, “Los santos de su devoción”, pp. 779-798.

⁸⁷¹ Véase: Marc van UYTFANGHE, “L’essor du culte des saints et la question de l’eschatologie”, *Les fonctions des saints dans le monde occidental (IIIe-XIIIe siècle)* (Roma, 1991), pp. 91-107.

⁸⁷² Traducción de la referencia del *Tretyse of Love* en inglés que aparece en: LIPTON, “Images in the World”, p. 175.

⁸⁷³ Joana RAMÔA MELO, *Christus Patiens: representações do Calvário na escultura tumular medieval portuguesa* (Lisboa, 2008), p. 132.

Álvarez (ca. 1290-1300, claustro), del obispo Diego Ramírez de Guzmán (ca. 1350, capilla de la Virgen de la Esperanza) [Lám. 57] y el tímpano de un sepulcro en el claustro (1310-1320)⁸⁷⁴.

Se encuentra monumentos con la imagen del Crucificado en otras sedes, como son los casos – por citar algunos ejemplos – de los sepulcros de Esteban Domingo (último tercio del siglo XIII, Catedral de Ávila), del canónigo Alfonso Vidal (ca. 1300, Catedral de Salamanca), del Chantre Aparicio (ca. 1300, Catedral vieja de Salamanca), del obispo don Blasco Dávila (ca. 1340, Catedral de Sigüenza), de Juan González de Celada (1342, Celada del Camino, Burgos) o del arzobispo Diego de Anaya (†1437, Catedral vieja de Salamanca). Cabe destacar particularmente, por el impacto posterior que se le ha asociado, el sepulcro del Infante Fernando de la Cerda (1275-1300, monasterio de las Huelgas, Burgos). El crucificado dispuesto en el tímpano de este último caso habría configurado un prototipo ampliamente difundido por Castilla durante el primer tercio del siglo XIV⁸⁷⁵, asociándose también su impacto a un buen número de imágenes gallegas⁸⁷⁶.

Continuando con las referencias próximas a la realidad cultural gallega, el Crucificado fue común también en los monumentos funerarios portugueses⁸⁷⁷. Para este caso resulta fundamental la monografía llevada a cabo por Ramôa Melo⁸⁷⁸, en la que presenta un total de ocho sepulcros del siglo XIV con esta imagen⁸⁷⁹: el de la Reina Isabel de Portugal, (ca. 1330,

⁸⁷⁴ FRANCO MATA, *Escultura gótica en León*, pp. 381-412, 425-426; Ángela FRANCO MATA, “Iconografía funeraria gótica en Castilla y León”, *De arte: revista de Historia del Arte*, 2 (2003), pp. 47-86; Gerardo BOTO VARELA, “Sobre reyes y tumbas en la catedral de León. Discursos visuales de poder político y honra sacra”, *La Catedral de León en la Edad Media* (León, 2004), pp. 305-365; Ángela FRANCO MATA, “El claustro de la catedral de León. Su significación en el contexto litúrgico y devocional”, *La Catedral de León en la Edad Media* (León, 2004), pp. 267-272; César GARCÍA ÁLVAREZ, “Aportaciones al estudio iconográfico del sepulcro del Obispo Martín Rodríguez”, *La Catedral de León en la Edad Media* (León, 2004), pp. 543-551.

⁸⁷⁵ En la clasificación de tipos establecida por Ara Gil para el estudio de los crucifijos vallisoletanos proponía como modelo para el ‘tipo 5º: *Crucifijos de cabeza globular con corona, proporciones cortas, piernas gruesas y paño abundante*’ el crucificado de este sepulcro burgalés. ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid*, p. 85.

⁸⁷⁶ Fraga Sampedro afirma que esta influencia podría haber llegado a Galicia a través de León, entrando por Ourense, donde se deja ver en los ya referidos crucifijos del “obispo desconocido”. FRAGA SAMPEDRO, “Un calvario peculiar”, p. 162. Consideramos que las conexiones con el crucificado del sepulcro del Infante de la Cerda en los crucifijos del “obispo desconocido” se perciben más a nivel de la disposición del cuerpo de Cristo que en otros aspectos estilísticos, pues, como se ha visto en el apartado anterior, hay una inspiración en las piezas conservadas en la propia catedral, y, por tanto, una impronta gallega.

⁸⁷⁷ Sobre la proximidad entre las realidades portuguesa y los otros reinos ibéricos, afirmaba Miguélez Caveró que el constante contacto e intercambio de Portugal con Galicia, León y Castilla, por ser los más próximos geográficamente, llevó a que «la realidad social, cultural y religiosa que puede observarse en esos territorios cercanos es en muchos casos semejante a lo que se puede observar en el reino portugués». MIGUÉLEZ CAVERO, “Gesto, imagen y liturgia”, p. 41. Para una aproximación a los contactos escultóricos que se establecen entre Galicia y Portugal en los siglos bajomedievales véase: Xosé Carlos VALLE PÉREZ, “A arte tardogótica galega e Portugal. Algunhas consideracións”, *Do tardogótico ó manierismo. Galicia e Portugal* (A Coruña-Lisboa, 1995), pp. 49-72; CHAO CASTRO, “Relaciones galaico-portuguesas”, pp. 319-336.

⁸⁷⁸ Referencia completa en la nota 873.

⁸⁷⁹ A esta lista de sepulcros portugueses del siglo XIV habría que añadir otros tres ejemplos en los que se representa al Crucificado, uno del siglo XIII y dos del XV. Del siglo XIII se conserva el sepulcro de Dom Rodrigo Sanches (†1245), en el Monasterio de Grijó, considerado el ejemplo funerario más antiguo asociado a la producción de escultura de Coimbra. En cuanto a los ejemplos del XV, uno de ellos es el sepulcro del infante Dom João (†1442) y de Dona Isabel, en la Capilla do Fundador del Monasterio de Batalha, datado en la primera mitad del siglo y en el que el Crucificado aparece en una escena de la Crucifixión representada en el arcosolio. El segundo caso es el

convento de Santa Clara-a-Nova de Coimbra)⁸⁸⁰; el de João Gordo (década de 1330, capilla de São João, Sé de Porto); el del arzobispo de Braga Dom Gonçalo Pereira (ca. 1334, capela da Gloria, Sé de Braga); el de Fernão Sanches (ca. 1335, Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa)⁸⁸¹; el de Martim Afonso Chichorro (primera mitad del XIV, Museu de São João de Alporão)⁸⁸²; el del obispo de Porto Dom Afonso Pires (segunda mitad del siglo XIV, capela de São Pedro de Balsemão)⁸⁸³; el del obispo de Évora Dom Pedro II (mediados del siglo XIV, capilla del claustro, Sé de Évora)⁸⁸⁴. Finalmente, destaca el sepulcro de Inés de Castro (ca. 1360, monasterio de Santa María de Alcobaça), un ejemplar que no resalta únicamente por su enorme calidad técnica y figurativa, sino también porque en él la escena de la Crucifixión está enormemente desarrollada⁸⁸⁵.

Continuando con el caso portugués, además de estos ejemplos tumulares, se conservan también lápidas funerarias en la que se elige la imagen del calvario como única representación visual. Este es el caso de la lápida de dom Mor Peres y dona María Gonçalves (siglo XIV, Museu Machado de Castro, Coimbra)⁸⁸⁶ o la de dona Justa y dom Aparício (ca. 1330-1339, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa)⁸⁸⁷.

sepulcro de Dom Duarte de Meneses (†1464), datado ca 1477 (Museu de São João de Alporão), que originalmente se encontraba en la iglesia de San Francisco de Santarém. En este segundo caso el Crucificado, situado en la parte superior del arcosolio, no forma parte de una escena, sino que está representado como figura independiente rodeado de cuatro ángeles que recogen la sangre de sus llagas con cálices. DIAS, “O Gótico”, p. 114, 136; RAMÔA MELO, *Christus Patiens*, p. 90.

⁸⁸⁰ Originalmente en el coro de Santa Clara-a-Velha de Coimbra.

⁸⁸¹ Originalmente en el convento de Santo Domingo de Santarém.

⁸⁸² Originalmente en el convento de Santa Clara de Santarém.

⁸⁸³ Un ejemplo singular porque el Crucificado no aparece únicamente acompañado de la Virgen y Juan, sino que en los extremos se figuran los dos ladrones, ampliando la escena de la Crucifixión. Además, a diferencia de lo que sucede en los otros ejemplos, esta escena aparece decorando el frontal izquierdo y no en uno de los lados menores.

⁸⁸⁴ Para estas piezas portuguesas véase: DIAS, “O Gótico”, pp. 116, 122; Maria Helena da Cruz COELHO, “O arcebispo D. Gonçalo Pereira: um querer, um agir”, *IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga. Congresso Internacional*, 2 (Braga, 1990), pp. 389-462; Carla VARELA FERNANDES, *Memórias de Pedra. Escultura tumular medieval na Sé de Lisboa* (Lisboa, 2001), p. 24; RAMÔA MELO, *Christus Patiens*, pp. 147-155. Véase también las fichas de estos monumentos en *Projeto Imago* (IEM): [www.imago.fcsh.uni.pt].

⁸⁸⁵ Esta obra tiene un gran desarrollo iconográfico representándose en los laterales del sepulcro escenas de la infancia y la pasión de Cristo, y reservando cabecera y pies para la crucifixión y el juicio final, respectivamente. Carla VARELA FERNANDES, “O Calvário do túmulo de D. Inês: um exemplo dos processos de modelo/cópia e originalidade nas iconografias dos monumentos funerários de Alcobaça”, *Pedro e Inês – O Futuro do Passado Congresso Internacional*, III (Coimbra, 2012), pp. 33-50. Para el estudio de esta obra maestra de la escultura bajomedieval véase: José Custódio VIEIRA DA SILVA, “Os túmulos de D. Pedro I e D. Inês em Alcobaça”, *Portugalia, Nova Serie*, XVII-XVIII (1996-1997), pp. 269-276; José Custódio VIEIRA DA SILVA, *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça* (Lisboa, 2003); Francisco Pato de MACEDO, “O túmulo de Inês de Castro: memória de uma Rainha”, *Pedro e Inês – O Futuro do Passado Congresso Internacional*, III (Coimbra, 2012), pp. 21-32.

⁸⁸⁶ BARROCA, *Epigrafia medieval portuguesa*, pp. 1972-1974; DIAS, “O gótico”, p. 115. Véase también la ficha de inventario de la pieza en *MatrizNet*, el catálogo colectivo online de la Rede Portuguesa de Museus: [www.matriznet.dgpc.pt].

⁸⁸⁷ Se encontraba originalmente en la Sé Velha de Coimbra. La lápida fue encargada por su hijo Domingos Aparício. En lo referente a las imágenes, además del Calvario, representa en un registro inferior a la Virgen con el Niño, y en los laterales a dos donantes en actitud orante. Su origen ha sido asociado a Coimbra, pues su llegada al Museu Nacional de Arte Antiga en 1980 fue a partir de la Colección privada del Ernesto Vilhena. BARROCA, *Epigrafia medieval portuguesa*, II, 2, pp. 1545-1548; Maria João Vilhena de CARVALHO, “Estela Funerária de Domingos Aparício (Calvário, Virgem com o Menino e Doadores)”, *O sentido das Imagens. Escultura e Arte em*

Partiendo de los ejemplos conservados en estas áreas se puede constatar que la imagen del Crucificado aparece generalmente formando parte del Calvario o de escenas más completas de la Crucifixión, pero prácticamente nunca es representado de forma individual. Además, se comprueba también que esta representación puede aparecer dispuesta en diversas localizaciones dentro de los monumentos, siendo los lugares más habituales el arcosolio o uno de los lados menores de la peana, habitualmente la cabecera⁸⁸⁸. En cualquier caso, a pesar de que estas sean las localizaciones más frecuentes, se conservan ejemplares que se escapan a esta realidad situando esta imagen en otros puntos del sepulcro como pueden ser uno de los lados mayores o en la tapa⁸⁸⁹. Dedicaremos el siguiente capítulo al estudio del caso gallego, con la finalidad de comprobar como fue incluido el Crucificado en los monumentos funerarios conservados.



Portugal 1300-1500 (Lisboa, 2000), pp. 213, 236. Véase también la ficha de inventario de la pieza en: [www.matriznet.dgpc.pt].

⁸⁸⁸ Mientras que en los ejemplos citados de León, Burgos, Salamanca o Ávila lo más común es disponer el Calvario/Crucifixión en el arcosolio de los sepulcros, en el caso portugués la norma general es que esta imagen aparezca en la peana.

⁸⁸⁹ Ejemplos de estas excepciones son el sepulcro de don Diego García López, arcediano de Ledesma (Catedral vieja de Salamanca), donde el Calvario aparece situado en el extremo derecho de la cara mayor de la yacija, y no en el centro; o un sepulcro procedente del monasterio de Santa María de Matallana (Museu Nacional d'Art de Catalunya), en el que el Calvario, flanqueado por dos escudos, se encuentra en uno de los laterales de la tapa.

7. El calvario en los sepulcros gallegos.

El caso gallego se muestra como una rareza en lo que se refiere a la inserción del Crucificado en monumentos funerarios debido a la escasez de ejemplos en los que aparece esta imagen si se lo compara con otros territorios. En Galicia se conservan únicamente cinco ejemplos bajomedievales en los que la imagen del Crucificado – como parte del calvario – aparece figurada en los programas de los sepulcros. De estos cinco ejemplos cuatro de ellos son casos en los que el calvario se dispone en la yacija o en la peana: el sepulcro de Juana de Castro de la Catedral de Santiago de Compostela, el de Fernán Cao de Cordido en Santo Domingo de Bonaval (Santiago de Compostela), el sepulcro de un religioso conservado en el claustro de la Catedral de Compostela (en el contexto del actual Museo de la Catedral), y el sepulcro de un Soutomaio en las ruinas de la antigua iglesia conventual de Santo Domingo de Pontevedra [Fig. 51, Láms. 122-123]. La quinta pieza sería el relieve conservado en el Museo de Pontevedra – sobre el que tratará el siguiente apartado – y que originalmente podría haber sido concebido para el arcosolio de un sepulcro que se encontrase en el convento de San Francisco de dicha ciudad, hipótesis propuesta por Fraga Sampredo y con la que concordamos⁸⁹⁰.

A pesar de que únicamente referiremos a estas cinco piezas como ejemplos del uso de la imagen del Crucificado en sepulcros gallegos, se conservan otros relieves en Galicia que podrían haber pertenecido a conjuntos funerarios fabricados entre los siglos XIV y XV. Es el carácter hipotético de esta vinculación de las piezas a una función funeraria lo que nos ha llevado a dejarlas fuera del *corpus* de estudio establecido para este capítulo, aunque si aludiremos a su existencia. De este modo, ha sido propuesta una vinculación funeraria para el relieve del Crucificado que se conserva embutido en el muro sur de la capilla de los Condes de la iglesia de Santa María de Gracia (Monterrei, Ourense) y para el relieve situado hoy sobre la puerta de ingreso al atrio del convento de Santa Bárbara de A Coruña. Aunque existen divergencias en las opiniones de los autores que han estudiado estas piezas, tanto respecto a sus funciones como a sus cronologías, aludiremos a ellas más adelante en este capítulo.

⁸⁹⁰ Esta autora justifica dicha hipótesis remitiendo, por un lado, a lo habitual que era esta figuración del calvario en sepulcros castellanos, y a la existencia de arcosolios en el templo pontevedrés que encajarían con las medidas de la pieza, de modo que ambas evidencias le permiten plantear la hipótesis de la función funeraria. FRAGA SAMPEDRO, “Un calvario peculiar”, p. 167

De este modo, volviendo sobre los cuatro sepulcros que disponen la imagen del calvario como parte de sus yacijas, y siguiendo las delimitaciones establecidas para los objetos de estudio de este trabajo, únicamente dos de ellos pertenecen al siglo XIV: el de Juana de Castro y el de Fernán Cao de Cordido; mientras que los otros dos ejemplares datarían del siglo XV, razón por la que los dos conjuntos compostelanos serán el foco de estudio de la siguiente sección⁸⁹¹.

7.1. EL SEPULCRO DE JUANA DE CASTRO.

El sepulcro de la Reina Juana de Castro (†1374)⁸⁹², datado ca. 1375, se encuentra actualmente en la capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago de Compostela⁸⁹³ [Fig. 49]. Se consideró durante mucho tiempo que su lugar original de inhumación habría sido el primitivo Panteón Regio de la catedral compostelana, lo que hoy es la Capilla de Santa Catalina⁸⁹⁴. Fandiño Fuentes llama la atención sobre el hecho de que cuando falleció Juana de Castro, el rey de Castilla era ya Enrique II de Trastámara, hermano bastardo y responsable del asesinato del marido de esta – Pedro I –, cuestionándose este autor: «ante esta tesitura ... hasta qué punto el entierro de la de Castro pudo ser, desde un punto de vista político, “cómodo” para la Iglesia de Santiago»⁸⁹⁵. Así, partiendo de esta cuestión, el autor plantea la posibilidad de que Juana de Castro no hubiese sido originalmente enterrada en el Panteón Regio, sino en la zona del trascoro de la Catedral, donde su padre, Pedro Fernández de Castro (†1343) – Pertigüero Mayor de la Tierra de Santiago – había fundado una capilla-panteón familiar⁸⁹⁶. De este modo, Juana no se habría enterrado en Compostela en su condición de regente, sino por encontrarse

⁸⁹¹ En las tres yacijas gallegas conservadas Cristo en la cruz aparece representado como parte del calvario, acompañado por María y Juan, nunca con un amplio desarrollo de la escena histórica de la crucifixión, como sucede en otros ejemplos de territorios cercanos. Además, la imagen aparece dispuestas en las yacijas, conservándose únicamente un ejemplo en el que el Crucificado aparecería como parte del arcosolio – el relieve de Pontevedra – una localización que, nuevamente, fue habitual en otros centros.

⁸⁹² Ha sido Fandiño Fuentes quien ha descubierto que este sepulcro presenta figuración más allá del frontal, algo desconocido hasta entonces pues el monumento se encuentra encajado en un arcosolio. Este investigador publicaba en 2018 sus primeras aproximaciones a este descubrimiento, encontrándose en la actualidad desarrollando otro trabajo junto a Cendón Fernández en el que desvelarán el programa visual completo. Por el momento, nuestra intención en esta tesis es hacer únicamente referencia a esta pieza por incluir la imagen del calvario, de la que tenemos conocimiento gracias a Fandiño Fuentes y Cendón Fernández, autores de esta identificación. Gracias por compartir conmigo la existencia de esta imagen. Para el primer trabajo de este autor sobre el sepulcro de Juana de Castro véase: Rafael FANDIÑO FUENTES, “Sobre doña Juana de Castro y su enterramiento en la catedral compostelana”, *Reinas e Infantas en los reinos medievales ibéricos. Contribuciones para su estudio* (Santiago de Compostela, 2018), pp. 243-254.

⁸⁹³ Aquí fueron trasladados en 1535 los sepulcros regios que se encontraban en la catedral compostelana, entre ellos, el de Juana de Castro. Dolores VILA JATO, “Los monarcas de León y Castilla en el siglo XII”, *Panteones reales de las monarquías hispánicas* (Madrid, 2000), p. 128.

⁸⁹⁴ Para el Panteón Regio compostelano véase: Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, *Muerte coronada. El mito de los reyes en la catedral compostelana* (Santiago de Compostela, 1999); Sonsoles GARCÍA GONZÁLEZ, “El Panteón Regio compostelano: la pérdida de la memoria”, *Los lugares de la Historia. Colección Temas y Perspectivas de la Historia*, III (Salamanca, 2013), pp. 973-994.

⁸⁹⁵ FANDIÑO FUENTES, “Sobre doña Juana de Castro”, p. 247.

⁸⁹⁶ Este se encontraba junto a la puerta principal del trascoro, en el lado de la Epístola, «so o leedoyro da parte u estan os tres Reyes magos». FANDIÑO, “Sobre doña Juana de Castro”, p. 248.

próxima a su familia tras la muerte. Esta hipótesis se adaptaría, siguiendo a Fandiño Fuentes, a los planteamientos formales del sepulcro, pues ha sido este investigador quien recientemente ha desvelado que, contra todos los planteamientos anteriores que se habían hecho sobre esta pieza, se trataría de un sepulcro exento, labrado pues por sus cuatro caras⁸⁹⁷, y no de un sepulcro pensado para encontrarse bajo arcosolio. Esta característica lleva a Fandiño Fuentes a concluir que no habría sido creado para el Panteón Regio sino para el espacio funerario familiar que había creado el padre de Juana junto a la puerta del trascoro, donde estaría dispuesto de modo que fuese posible visualizarlo por todas sus caras⁸⁹⁸.

Hasta el momento los estudios sobre este sepulcro remitían únicamente a la parte conocida de su articulación figurativa: el frontal que queda a la vista debido a su disposición. Este frontal se articula a base de una serie de arcos en mitra rematados por una crestería, sobre los que se van intercalando pequeñas torrecillas. Este motivo de los arcos para estructurar los frontales de los sepulcros era utilizado ya en época clásica y paleocristiana, manteniéndose en menor medida a lo largo de la Edad Media. En cuanto al caso específico de las arcadas a las que se le intercalan torres, es un recurso también de origen paleocristiano que fue enormemente común en los monumentos funerarios bajomedievales. La historiografía ha considerado que el primer ejemplo gallego en el que se utiliza esta articulación, y en el que se basarían posiblemente los ejemplos posteriores, es precisamente el sepulcro de Juana de Castro. Originalmente estas arquitecturas se utilizaban con un carácter simbólico que remitían a la Jerusalén Celeste o la Iglesia⁸⁹⁹. Al significado de la Jerusalén Celeste vinculado al sepulcro de esta reina remitía Conde Cid afirmando que se figuraría «la imagen de la Jerusalén Celeste ... a la que su alma debe acceder tras la muerte», afirmando que a la hora de configurar de este modo el sepulcro catedralicio «no estaría tan lejos el recuerdo del coro pétreo de Mateo, aunque simplificado al máximo en sus formas, en este caso dotadas de un gran esquematismo»⁹⁰⁰. Este tipo de articulación de los frontales se generaliza en la producción funeraria gallega, y volveremos sobre ella cuando analicemos el ejemplo de Fernán Cao de Cordido. En cualquier caso, nos preguntamos si este motivo habría mantenido el mismo significado que tuvo en su origen a lo largo de los siglos bajomedievales, o si, por el contrario, se trataría ya de un recurso utilizado por inercia, convertido en una codificación de las estructuraciones sepulcrales, pero carente de una finalidad simbólica.

⁸⁹⁷ También es exento el referido sepulcro de Soutomaior de Pontevedra, que únicamente conserva figuración religiosa en uno de sus lados menores, donde se sitúa el calvario, reservando las otras caras para labras heráldicas.

⁸⁹⁸ FANDIÑO FUENTES, “Sobre doña Juana de Castro”, p. 252.

⁸⁹⁹ Moralejo Álvarez planteaba este significado para entender la configuración del desaparecido retablo de Xunqueira de Ambía y el de San Esteban de Ribas de Sil, donde estas piezas anicónicas mostrarían un significado a través de sus formas arquitectónicas. Este autor afirmaba que las torres que se encuentran en los extremos de las piezas, así como las dispuestas en las enjutas de los arcos pretenderían representar una ciudad, que «con toda probabilidad, ésta es la Jerusalén Celeste con sus puertas que “no se cerrarán de día, pues noche allí no habrá”». MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica en Galicia*, p. 483.

⁹⁰⁰ Natalia CONDE CID, “Juana e Inés de Castro: reinas en la vida y en la muerte”, *Reinas e Infantas en los reinos medievales ibéricos. Contribuciones para su estudio* (Santiago de Compostela, 2018), p. 265.

Estos arcos acogen debajo ocho escudos en los que se muestran las armas de los Castro y las armas de Castilla, quedando en el centro la imagen de Cristo mostrando las llagas, en alusión a su Segunda Venida al final de los tiempos. Tanto Conde Cid como Fandiño Fuentes han puesta en relación esta figura con el Cristo mostrando las llagas que centra el tímpano del Pórtico de la Gloria⁹⁰¹. A este tipo iconográfico remitíamos anteriormente, al tratar el Cruceiro de Melide, aludiendo a como esta imagen conecta con la Segunda Venida de Cristo al final de los tiempos.

Finalmente, partiendo de los descubrimientos de Fandiño Fuentes, sería en la zona de los pies donde este sepulcro incluye la figuración del Calvario. Este hecho lleva a que se trate del ejemplar más antiguo conservado en Galicia – o al menos del que tenemos conocimiento hasta el momento – en el que se incluye esta figuración. Nos preguntamos, teniendo en cuenta que Juana de Castro era hermana de Inés de Castro, en cuyo sepulcro se encuentra la Crucifixión más desarrollada de todas las que conocemos en el contexto peninsular, si existiría alguna conexión entre ambos programas figurativos⁹⁰². Ambos monumentos funerarios aparecen ya vinculados en el trabajo de Fandiño Fuentes, que, aunque no desvela cuales serían las imágenes del sepulcro gallego, afirma que serían equiparables a otros monumentos, como el de doña Berenguela de las Huelgas de Burgos (finales del siglo XIII) y el de Inés de Castro en Alcobaça (ca. 1360)⁹⁰³.

Además del sepulcro de Juana de Castro, solo otro ejemplar de los que conservamos sería datado en el siglo XIV, el de Fernán Cao de Cordido, también en la ciudad apostólica, labrado unos años después del de la reina.

7.2. EL SEPULCRO DE FERNÁN CAO DE CORDIDO.

Este sepulcro, conservado en lo que fue la iglesia conventual de Santo Domingo de Bonaval, perteneció a Fernán Cao de Cordido *o Velho*, escudero del arzobispo compostelano Rodrigo de Moscoso⁹⁰⁴, y miembro de una de las nuevas estirpes que configuró el panorama social de la Compostela bajomedieval⁹⁰⁵ [Fig. 50]. La identificación del difunto resulta sencilla en este caso, pues, a través de un planteamiento que buscaría destacar su individualidad, en el listel corre una inscripción en la que se lee «AQVI IAZ FERNAN CAAO DE CORDIDO»⁹⁰⁶. Pero esta

⁹⁰¹ CONDE CID, “Juana e Inés de Castro”, p. 266; FANDIÑO FUENTES, “Sobre doña Juana de Castro”, p. 250, nota 33.

⁹⁰² Para una aproximación reciente a las vidas y sepulcros de ambas hermanas y las conexiones de esta familia con Portugal véase: CONDE CID, “Juana e Inés de Castro”, pp. 255 y ss.

⁹⁰³ FANDIÑO FUENTES, “Sobre doña Juana de Castro”, pp. 252-253.

⁹⁰⁴ Fernán Cao de Cordido aparece citado como testigo en el testamento del arzobispo compostelano Rodrigo de Moscoso (1382). LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, VII, Ap. XXXVI, pp. 154-157; Aureliano PARDO VILLAR, *Los dominicos en Santiago* (Santiago de Compostela, 1953), p. 43.

⁹⁰⁵ Eduardo PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, *De linajes, parentelas y grupos de poder* (Madrid, 2012), p. 70.

⁹⁰⁶ Para Ariès la recuperación del epitafio, junto a los inicios de la idea de retrato, serían muestras del redescubrimiento del sentido de uno mismo que se deja ver en los sepulcros bajomedievales. De hecho, de todos los elementos que en estos sepulcros remiten al individuo, únicamente el nombre sería un signo realmente personal, pues los otros aluden a la familia o al papel dentro de la estructura social. Aún siendo así, ¿cómo funcionaban

inscripción no sería la original, sino que, tal y como ha afirmado Manso Porto, esta sería una versión moderna que posiblemente habría reemplazado a la primitiva medieval⁹⁰⁷. En cualquier caso, no hay razones para pensar que esta inscripción no existiese anteriormente si tenemos en cuenta los paralelos conservados.

A pesar de esta referencia directa al dueño del monumento, la homonimia característica del periodo medieval llevó a confusión en algunos de los estudios en los que esta pieza fue analizada⁹⁰⁸. Así, la indumentaria representada en el yacente llevó a Chamoso Lamas a identificar esta pieza simplemente como «sepulcro de un caballero»⁹⁰⁹, mientras que denominaba «Sepulcro de Fernando Cao de Cordido» al otro monumento que hace pareja con este y que pertenecería a su sobrino Fernán Cao de Cordido *o Mozo* (1440-1447)⁹¹⁰. Fue Pardo Villar quien primero estableció las identificaciones que seguimos en nuestro trabajo y que luego fueron corroboradas por otros autores⁹¹¹, destacando el caso de Caamaño Martínez, quien remitía a la imagen del Crucificado como argumento para secundar la atribución de Pardo Villar⁹¹².

Este sepulcro se encuentra actualmente situado en la capilla de San Jacinto de la iglesia dominica de Compostela, en unos nichos abiertos en la reforma llevada a cabo en la iglesia en el siglo XVIII⁹¹³ [Lám. 119]. Pero esta no habría sido su localización original⁹¹⁴, pues se

realmente este tipo de inscripciones en un mundo en el que varias personas de una misma familia tenían el mismo nombre?, ¿eran realmente signos que destacaban la individualidad personal o, por el contrario, remitían nuevamente a la idea del linaje? Debe tenerse en cuenta que en otros contextos culturales los epitafios son más desarrollados, mientras que en Galicia son escasos y aportan poca información. ARIÈS, *El hombre ante la muerte*, p. 184.

⁹⁰⁷ MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, I, p. 176.

⁹⁰⁸ Fue enormemente común en la Edad Media la repetición de nombres entre familiares como medio a través del que configurar el linaje y marcar la continuidad genealógica. Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, “El linaje y sus signos de identidad”, *En la España medieval*, Extra 1 (2006), p. 15.

⁹⁰⁹ CHAMOSO LAMAS, *Escultura funeraria*, pp. 604-605.

⁹¹⁰ Esta atribución fue propuesta, en un primer momento, por Pardo Villar, y luego secundada por Caamaño Martínez y por Manso Porto. En cuanto al sepulcro, la datación de la pieza se debe a Manso Porto, quien refiere también a que la yacija no es la original, sino que pertenece al siglo XVI tal y como deja ver la tipología de los escudos. Esta autora afirma que las armas representadas pertenecerían a un descendiente de los Cordido, y que quizá fuese este quien reformó los listeles de los sepulcros que muestran caracteres modernos en las inscripciones. En cuanto a la decoración de la yacija, Manso Porto afirma que posiblemente la yacija original mostrase una decoración de escudos y arcos similar a los monumentos funerarios de la capilla mayor de Bonaval. Si nos detenemos un momento en el yacente de este segundo sepulcro, este muestra claras diferencias con el de su tío, como son: la armadura de metal y el mantenimiento de la tradición de los ángeles arrodillados en la cabecera, algo de lo que prescindía el sepulcro de Fernán Cao de Cordido *o Velho*. Para el sepulcro del sobrino véase: PARDO VILLAR, *Los dominicos en Santiago*, p. 43; Jesús María CAAMAÑO MARTÍNEZ, *Contribución al estudio del gótico en Galicia: Diócesis de Santiago* (Valladolid, 1962), p. 204; MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, I, pp. 176-177 (lámina p. 233).

⁹¹¹ PARDO VILLAR, *Los dominicos en Santiago*, 43; MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, I, p. 175.

⁹¹² CAAMAÑO MARTÍNEZ, *Contribución al estudio del gótico*, p. 204.

⁹¹³ CHAMOSO LAMAS, *Escultura funeraria*, p. 603.

⁹¹⁴ Existen descripciones de este sepulcro todavía en su localización original como son la de Barreiro de Vázquez Varela en el siglo XVIII o las de Fernández Sánchez y Freire Barreiro entre la década de 1880. Véase: José María FERNÁNDEZ SÁNCHEZ y Francisco FREIRE BARREIRO, *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación a estos y otros santos lugares de España, Francia, Egipto, Palestina, Siria e Italia, en el año jubileo universal de 1875*, I (Santiago de Compostela, 1880), p. 197; José M. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ y Francisco FREIRE BARREIRO,

encontraba, antes de su traslado, en el claustro del siglo XIV⁹¹⁵, en uno de los arcosolios situados junto a la capilla fundada por Fernán Cao de Cordido y Dominga Pacea – a la que remitiremos nuevamente –, quienes optan por este edificio mendicante como lugar en el que reposar eternamente⁹¹⁶. La tendencia a buscar el lugar de enterramiento en el interior de los edificios religiosos se materializa durante los siglos XIV y XV en un claro protagonismo de los conventos mendicantes como lugares de inhumación⁹¹⁷, pues estas órdenes, más acordes a la nueva realidad social del momento, se convirtieron entonces en “los grandes especialistas de la muerte”⁹¹⁸.

«Sabed que dos ordenes son las que al tiempo de agora aprouechan mas para saluamiento de las almas et para ensalçamiento de la sancta fe católica; et esto es porque los destas órdenes predicán et confiessen et an mayor fazimiento con las gentes; et son las de los fraires predicadores, et de los fraires menores».

(Don Juan Manuel, *Libro de los Estados*)⁹¹⁹.

Esta consideración se percibe en toda una serie de estrategias que buscaban su ayuda tras la muerte, ya sea a través de la elección de sus conventos como lugar de enterramiento, llegando hasta la costumbre de enterrarse o efiarse ataviados con sus hábitos⁹²⁰. Así, estas órdenes se convirtieron en los mayores receptores de donaciones destinadas a la celebración de misas y

Guía de Santiago y sus alrededores (Santiago de Compostela, 1885), p. 259; Bernardo BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, “Monografía inédita de Santo Domingo de Santiago, escrita por un religioso dominico a principios del siglo XVIII”, *Galicia Diplomática*, IV, 16 (1889), pp. 125-126.

⁹¹⁵ En el edificio conventual de Bonaval se erigieron dos claustros a lo largo de la Edad Media: el primero del siglo XIII, convertido en cementerio, y luego un segundo ya en el siglo XIV. MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, I, p. 173.

⁹¹⁶ Para el estudio completo de los enterramientos medievales de Santo Domingo de Bonaval véase: MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, I, pp. 173-182.

⁹¹⁷ Las órdenes mendicantes contribuyeron de forma importante a la introducción de enterramientos de laicos en las iglesias. Para una aproximación a la elección de estos lugares de inhumación en diversos contextos véase: Amparo BEJARANO RUBIO, “La elección de sepultura a través de los testamentos medievales murcianos”, *Miscelánea medieval murciana*, 14 (1987-1988), pp. 333-350; Teresa-Maria VINYOLÉS et al. (Equip Broida), “Actitudes religiosas de las mujeres medievales ante la muerte (Los testamentos de barcelonesas de los siglos XIV y XV)”, *Las mujeres en el cristianismo medieval. Imágenes teóricas y cauces de actuación religiosa* (Madrid, 1989), pp. 463-475; Margarita CANTERA MONTENEGRO, “Religiosidad en la Rioja bajomedieval a través de los testamentos (siglos XIII-XV)”, *Berceo*, 110-111 (1986), pp. 111-154; Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “La elección de conventos dominicos como lugar de sepultura: Los Sotomayor en Tuy y en Pontevedra”, *Archivo Dominicano*, XV (1994), pp. 311-322; BARRAL RIVADULLA, “De Historia, Arte y Arqueología”, pp. 117-119, 126-130; BRUZELIUS, *Preaching, Building, and Burying*, pp. 150-166.

⁹¹⁸ ARIÈS, *El hombre ante la muerte*, p. 76.

⁹¹⁹ Este fragmento ha sido referido anteriormente en otros estudios sobre el mundo funerario: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, *La idea de inmortalidad*, p. 23; YARZA LUACES, “La capilla funeraria”, p. 70; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Espiritualidad mendicante”, p. 333.

⁹²⁰ Reyes, reinas y nobles deciden amortajarse o representarse en sus yacentes ataviados con estos hábitos, destacando especialmente en este sentido la Orden de Frailes Menores, tanto en su rama masculina como femenina. Véase: Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, “La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria”, *La idea y el sentimiento La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, I (Santiago de Compostela, 1988), pp. 9-19; Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, “Iconografía de la humildad: el yacente de Sancho IV”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, III (1985), pp. 169-175; Adeline RUCQUOI, “Le corp et la mort en Castille aux XIV et XV siècles”, *Razo*, 2 (1981), p. 93.

oraciones por el alma de los difuntos⁹²¹, cuestión que despertó conflictos de competencias con otras instituciones⁹²². En Galicia, las nuevas estirpes nobiliarias que se alzan tras la victoria de Enrique de Trastámara comenzarán a optar por estos espacios de inhumación. Estos son los casos, por ejemplo, de los Moscoso en Santo Domingo de Bonaval en Compostela, los Andrade en San Francisco de Betanzos, o los Soutomaior en Santo Domingo de Tui y Santo Domingo de Pontevedra⁹²³. A este último panteón familiar correspondería otro de los tres sepulcros con calvario conservados en Galicia: el sepulcro de Soutomaior⁹²⁴.

En el caso de Fernan Cao de Cordido y Dominga Paceira, su inclinación hacia el convento dominico queda patente en una Carta de donación de 1399 en la que ceden al convento de Santa

⁹²¹ En el caso gallego, las referencias a los mendicantes aparecían incluso cuando el enterramiento no se disponía en sus conventos. Resulta revelador el testamento de Juan de Soutomaior, obispo de Tui, quien funda una capilla en la catedral tudense en la que debería celebrarse mensualmente una misa en su nombre llevada a cabo por los dominicos. Pero esta preferencia no solo se dejó sentir en los centros urbanos, sino que incluso llegó a reclamarse a los mendicantes que llevasen a cabo misas y oraciones en villas en las que no tenían convento. Este es el caso de Francisco Yáñez, un mercader de Padrón que pide que vengan diez frailes dominicos de Compostela a decir misas por su alma. PORTELA SILVA y PALLARES MÉNDEZ, “Muerte y sociedad”, p. 28; CENDÓN FERNÁNDEZ, “La elección de conventos dominicos”, p. 313, nota 18; ANDRADE CERNADAS, “Los testamentos”, p. 110.

⁹²² El gran éxito de las órdenes mendicantes conllevó ya desde su implantación una serie de conflictos en relación con la catequesis, la administración de sacramentos y la sepultura en los conventos. Bien conocido es el conflicto entre el obispo de Ourense, Pedro Yáñez de Novoa, y los franciscanos de la ciudad que dejaron para la posteridad episodios como el robo de un cadáver que iba a ser inhumado en el convento o el incendio de dicho edificio, ambos por mandato del obispo. Un ejemplo más pacífico lo protagonizan el cabildo de Tui y los dominicos de la ciudad que llegaron a un acuerdo en el que quedaba establecido que los frailes podrían acoger sepulturas en su convento, pero deberían entregar a la catedral la mitad de las ganancias económicas resultantes. MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, p. 661; Juan Cándido MATÍAS VICENTE, “Monjes y mendicantes en los sínodos gallegos de los siglos XIII-XVI”, *Estudios Mindonienses*, 4 (1988), pp. 232-264; CENDÓN FERNÁNDEZ, “La elección de conventos dominicos”, pp. 314-315.

⁹²³ En el caso de los Soutomaior, durante el siglo XIV se elige para los enterramientos el monasterio cisterciense de Melón, optando por los conventos dominicos de Tui y Pontevedra durante el siglo XV. La capilla mayor de la iglesia conventual había sido adquirida por Fernán Yáñez de Soutomaior en 1428 para la fundación de la capilla funeraria de su linaje, encargando unos años después (en una escritura de 1433) la construcción de cuatro sepulcros. Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “La escultura funeraria del siglo XV en la iglesia de Santo Domingo de Tui”, *Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, VI (1992), pp. 165-183; CENDÓN FERNÁNDEZ, “La elección de conventos dominicos”, pp. 311-322.

⁹²⁴ Este sepulcro se conserva en las ruinas de lo que fue la Iglesia conventual de Santo Domingo de Pontevedra, hoy parte del Museo de Pontevedra [Fig. 51, Láms. 122-123]. Se desconoce para quién habría sido realizado, pero su decoración heráldica – bajo arcadas – se corresponde con los linajes de Soutomaior y Maldonado, misma combinación heráldica que la presente en el sepulcro de Paio Gómez Chariño en la iglesia conventual de San Francisco de Pontevedra (ca. 1304-1308) (Luis F. MESSÍA DE LA CERDA Y PITA, *Labras heráldicas del Museo de Pontevedra. Ruinas de Santo Domingo* (Pontevedra, 1991), pp. 248-249). En Santo Domingo de Pontevedra se enterraron los Soutomaior de la rama tudense, aunque contaron también con enterramientos en este recinto los Soutomaior de Lantaño y Rianxo, entre los que se contaría María Álvarez Gómez, señora de Rianxo y sucesora de Paio Gómez Chariño, así como su hijo Paio Gómez de Soutomaior. Por la decoración heráldica el sepulcro de Santo Domingo de Pontevedra pertenecería a alguien de esta segunda rama de la familia. En cuanto a la imagen del calvario, aparece en uno de los lados menores bajo arcos lobulados sobre columnas, pero su mal estado de conservación no permite un estudio de la escena. Manso Porto afirma que este sepulcro pontevedrés podría derivar del de Cao de Cordido y que habría sido labrado por un taller compostelano. Finalmente, en cuanto a la cronología de producción de esta pieza, el hecho de que los Soutomaior no se entierren en el convento dominico de Pontevedra hasta el siglo XV lleva a datarlo en dicha centuria. MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, I, p. 175; MANSO PORTO, “La escultura funeraria”, pp. 388-389. Para los Soutomaior y Pontevedra véase: Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “Los Sotomayor y el convento de Santo Domingo de Pontevedra”, *XV Ruta cicloturística del románico internacional* (1997), pp. 131-137.

María de Bonaval, antigua advocación, «nosa casa que esta na rua do Camiño da cidade de Santiago». Esta donación se lleva a cabo, según puede leerse en el documento, «por la singular deuoçon que ey en na Senora Santa Maria de Bonauval, que he en no moesteyro da Orde de San Domingo, da par da cidade de Santiago; et por ende tal, que a dita Senora Santa Maria seia mia auogada ante o seu Fillo Ihesu Christo; et para auer galardón por ello de Deus, et entendendo que he saude da mia alma, et de mia muler, et daquelles a que somos tiudos; et para que o dito moesteyro seia mays acrecentado, et os frayres del seian tiudos de rogar a Deus por nos»⁹²⁵.

Otra muestra de esta preferencia por la orden de Frailes Predicadores es la fundación por parte de esta pareja de una capilla en el claustro del convento (1377) conocida como Capilla de Nuestra Señora⁹²⁶. Los enterramientos de Fernan Cao de Cordido y Dominga Paceira habrían estado dispuestos en los dos arcosolios próximos a la capilla que ellos habían fundado cuya adquisición aparece recogida en la misma carta fundacional de 1377, en la que además se hace también mención a un sepulcro que se hallaba ya en uno de los arcosolios⁹²⁷. Manso Porto considera que habrían sido elaborados dos monumentos y que ambos habrían sido labrados en vida de los comitentes, a pesar de que se desconoce el paradero del sepulcro de Dominga Paceira⁹²⁸. Sobre este desconocimiento del paradero del cuerpo de Dominga Paceira proponía Caamaño Martínez que tanto su cuerpo como el de su marido hubiesen sido enterrados en el mismo sepulcro, de modo que un solo monumento acogería dos cuerpos⁹²⁹.

El hecho de adquirir dos arcosolios contiguos que muestran una unidad estilística debe vincularse a la intención de mantener a la familia unida más allá de la muerte, constituyendo así esos arcosolios el panteón familiar en el que mantener unido al linaje tras la muerte. Los panteones familiares podían ser de diversas tipologías, desde la fundación *ex novo* de espacios cuya finalidad era crear un espacio funerario para una familia – como la anteriormente aludida Capilla de los Condes de Monterrei y los Zúñiga – hasta edificios religiosos que se convierten prácticamente en el panteón familiar de un linaje, como sucedió con San Francisco de Betanzos y los Andrade. En otros casos, son espacios parciales del templo los que se convierten en panteón de una familia, como sucede por ejemplo con varias familias gallegas – como los ejemplos ya mencionados de Moscoso y Soutomaior – que convierten las capillas mayores de

⁹²⁵ Carmen MANSO PORTO, “El código medieval del convento de Santo Domingo de Santiago”, *Archivo Dominicano*, III (1982), p. 153.

⁹²⁶ Carmen MANSO PORTO, “Los cartularios medievales de Santo Domingo de Bonaval”, *Archivo Dominicano*, IX (1988), p. 67.

⁹²⁷ Estos dos arcosolios que pertenecieron a los enterramientos de los Cordido se disponen en el lienzo este del claustro. Manso Porto vincula estilísticamente su tipología con los de la Capilla de la Corticela, datándolos a principios del siglo XIV. Estos dos arcosolios no fueron construidos *ex professo* para la pareja, sino que existían con anterioridad y ellos los habrían comprado. Esta era una práctica habitual, pues los edificios eran ya construidos con estos espacios que luego eran sacados a la venta y adquiridos por quienes pudiesen costeárselos. MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, I, p. 175 (láminas p. 232).

⁹²⁸ MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, I, pp. 176, 199 (nota 310).

⁹²⁹ Caamaño Martínez consideraba que este sepulcro conservaría los restos tanto de Fernán Cao de Cordido como de su mujer Dominga Paceira. CAAMAÑO MARTÍNEZ, *Contribución al estudio del gótico*, p. 204.

las iglesias en sus lugares de enterramiento. En el caso de los Cordido, el espacio que adquieren en el claustro dominico de Bonaval se convertiría en su panteón familiar.

Esta unidad del linaje, sumada a la exaltación del prestigio social, aparece recogida en los ámbitos funerarios también a través de otras estrategias, destacando, entre ellas, la introducción de elementos heráldicos. En el sepulcro de Cao de Cordido, las armas de la familia aparecen situadas en los extremos de la yacija donde dos escudos flanquean un espacio central que es reservado a la figuración de imágenes religiosas. En el extremo derecho se dispone el escudo de los Cordido que se configura por medio de dos corderos, un motivo que se explica por la proximidad fonética con el apellido⁹³⁰. En el extremo opuesto aparece un escudo jaquelado que ha suscitado diferentes identificaciones. Para Barreiro de Vázquez Varela y Caamaño Martínez se trataría de las armas de los Ulloa⁹³¹. Por su parte, Manso Porto considera esta identificación errónea y propone que se trate de las armas de los do Campo, a pesar de que la autora deja constancia de que desconoce cuál sería el posible parentesco entre ambas familias⁹³². Nos preguntamos si podría tratarse de un escudo familiar vinculado a Dominga Paceira, pues no debe olvidarse que todas las cesiones y compras aparecen firmadas por la pareja⁹³³.

La introducción de una inscripción identificativa y de los escudos de la familia responden a la función social que tuvieron los monumentos funerarios. Estas producciones no serían únicamente destinadas a albergar los restos del difunto o a cumplir con una serie de finalidades religiosas, sino que también eran aprovechados para la transmisión de ideas políticas y sociales. Los elementos referidos responden al reconocimiento del linaje que caracterizó las producciones funerarias de estos momentos, pues la exaltación del individuo necesariamente se encuentra asociada a su condición como miembro de un colectivo⁹³⁴. Esta idea de afirmar, o incluso legitimar, el linaje a través de los monumentos funerarios, resulta fundamental en una sociedad en la que el linaje es el medio que garantiza el *status* de los individuos y su papel en la sociedad⁹³⁵. Este aspecto resulta especialmente interesante en el caso de la Galicia bajomedieval, donde los viejos linajes perdieron el poder y toda una serie de nuevas familias se

⁹³⁰ PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, *De linajes*, pp. 109-110.

⁹³¹ BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, "Monografía inédita de Santo Domingo", p. 125; CAAMAÑO MARTÍNEZ, *Contribución al estudio del gótico*, p. 203.

⁹³² MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia, I*, p. 176, 199 (nota 308).

⁹³³ Siguiendo la teoría de Caamaño Martínez, ambos habrían sido enterrados en el mismo sepulcro. Debemos tener en cuenta que hay constancia de que adquieren dos arcosolios destinados a los dos sepulcros de la pareja. De este modo, aunque se diese la posibilidad de que en determinado momento quizá ambos se enterrasen en un único sepulcro, esto no quiere decir que a la hora de la producción no estuviese destinado únicamente a acoger el cuerpo de Fernán.

⁹³⁴ Panofsky incidía en que durante estos siglos era más importante resaltar la vinculación al linaje y el *status* familiar que el de uno mismo. PANOFSKY, *Tomb Sculpture*, p. 63.

⁹³⁵ Los linajes fueron, dentro de la estructuración social, factores fundamentales para mantener la estabilidad del sistema. MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, "El linaje y sus signos de identidad", p. 12; Isabel BECEIRO PITA y Ricardo CÓRDOBA DE LA LLAVE, *Parentesco, poder y mentalidad. La nobleza castellana, siglos XII-XV* (Madrid, 1990).

alzan como representantes de la clase dominante tras la contienda dinástica trastamarista (1366-1369)⁹³⁶.

El yacente es otro indicativo de la condición social del difunto. Desde el punto de vista de la Historia del Arte, este elemento ha servido, entre otras cosas, para poder llevar a cabo la datación de los monumentos. En este caso, el cuerpo del yacente ya no aparece ataviado con vestimenta talar, la indumentaria habitual en los yacentes de caballeros hasta el último cuarto del siglo XIV, cuando se pasa a la armadura rígida⁹³⁷ [Lám. 120]. Siguiendo a Sánchez Ameijeiras, este sepulcro sería uno de los primeros ejemplares conservados en Galicia – junto con el de Fernán Pérez de Andrade *o Boo* (ca. 1387)⁹³⁸ y el de su hermano Juan Freire de Andrade en Betanzos, y el de otro caballero en Santo Domingo de Ribadavia (ca. 1390-1400) – en el que se introducen nuevos elementos de metal, que llegan a Galicia durante la contienda dinástica castellana⁹³⁹. De este modo, el yacente de Fernán Cao de Cordido combinaría las defensas tradicionales de cuero con elementos de acero, a lo que se suman el puñal de misericordia y la espada como atributos por antonomasia del *cavaleiro*⁹⁴⁰. De este modo, a través del estudio de estas vestimentas, Sánchez Ameijeiras, propondría una cronología para el monumento de entre 1377 y 1399⁹⁴¹, un marco cronológico que se corresponde con las fechas de la carta fundacional y la donación hechas por Fernán Cao de Cordido y Dominga Paceira antes mencionadas.

Pero lo interesante de este monumento es que no refleja únicamente una identificación del difunto como ser social – a través de esos elementos que compondrían las “memorias

⁹³⁶ Véase: José GARCÍA ORO, *La nobleza gallega en la Baja Edad Media: las casas nobles y sus relaciones estamentales* (Santiago de Compostela, 1981); GARCÍA ORO, *Galicia en los siglos XIV y XV*, I; Eduardo PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, “De las viejas estirpes a las nuevas hidalguías: el entramado nobiliario gallego al fin de la Edad Media”, *Nalgures*, 3 (2006), pp. 265-280.

⁹³⁷ Este cambio en la indumentaria del caballero tuvo lugar en toda Europa desde mediados del siglo XIV, imponiéndose en Galicia las representaciones del yacente con armadura rígida de placas y armamento en la última década del siglo. El primer ejemplo de arnés metálico completo en el caso gallego sería el del yacente de Aras Pardo en San Francisco de Betanzos (ca. 1400). La introducción en la Península Ibérica de este tipo de armadura ha sido vinculada con las Compañías Blancas de Bertrand de Guesclin que participaron en la guerra de sucesión entre Pedro I y Enrique de Trastámara. Véase: Rocío SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “El arnés y el armamento del caballero medieval gallego (1350-1450)”, *Acta Historica et Archaeologica Medievalea*, 10 (1989), pp. 427-436.

⁹³⁸ Para un estudio de este excepcional sepulcro gallego véase: Francisco VALES VILLAMARÍN, “Contribución a la historia de Betanzos: el sepulcro de Andrade ‘O Boo’”, *Anuario Brigantino*, II (1949), pp. 89-119; Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, “El sepulcro de Fernán Pérez de Andrade en San Francisco de Betanzos como expresión de una individualidad y una época”, *Bracara Augusta*, XXXV, 79 (1981), pp. 3-19.

⁹³⁹ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, *La idea de inmortalidad*, pp. 50-82; Rocío SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Escultura funeraria en Galicia (1350-1450): la imagen de la nueva nobleza enriqueña”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, 3 (1989), pp. 141-147; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “El arnés y el armamento”, pp. 427-436.

⁹⁴⁰ Manso Porto proporciona una descripción de los elementos del yacente: «La efigie del yacente se cubre con esclavina y sayo corto, ambos con plegados tubulares y flecos en los remates. Bajo el sayo asoma la armadura de caballero con loriga y almófar de malla, bacinete sin visera, guanteletes de platas, pernils y escarpines con espuelas». MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, I, p. 175. Para una aproximación a estos elementos véase: CENDÓN FERNÁNDEZ, “La memoria pétrea”, pp. 145-173.

⁹⁴¹ Rocío SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Circulación de modelos y talleres itinerantes: el papel de artistas y comitentes en la evolución tipológica de la escultura funeraria en la Galicia medieval”, *VI Congreso Español de Historia del Arte* (Santiago de Compostela, 1989), p. 233.

sociais”⁹⁴²—, sino que también lo muestra como un ser cristiano. Binski afirmaba sobre los monumentos funerarios, centrándose en los yacentes, que su modo y medio de representación eran «in the first instance issues of group identity and not individuation: or rather, they were ways of presenting individuals only in so far as they were members of a group, eventually subsuming them to ideas of collective identity»⁹⁴³. Podemos entender que la identidad bajomedieval no es tanto una identidad personal, como una identidad que existe dentro de una serie de categorizaciones, lo que Binski describía como «various lines of social and personal demarcation»⁹⁴⁴.

En este sentido, la combinación que se crea en este monumento entre las referencias al individuo y la familia, junto a las imágenes religiosas nos muestran a Fernán Cao de Cordido desde una combinación de dos categorizaciones sociales/personales: por un lado su identificación colectiva con un grupo social a través de su representación como caballero en el yacente, la inscripción que remite a su persona y las armas de su familia; ello se combina con su identidad cristiana que lleva a la introducción en su yacija de imágenes que remiten a su salvación personal tras la muerte a través de referencias a la historia sagrada que abrió tal posibilidad.

De este modo, la yacija, además de los dos escudos anteriormente mencionados, posee en el centro una serie de figuras religiosas enmarcadas por arcos. Habíamos hecho referencia ya a este tipo de articulaciones a base de arcos en el caso del sepulcro de Juana de Castro, diferenciándose en de Cao de Cordido por tratarse de arcos apuntados con tracerías trilobuladas que se disponen sobre columnas, pero que comparten en ambos casos elementos como las cresterías sobre los arcos o las torres intercaladas. Pueden encontrarse soluciones similares a la utilizada en el frontal de Bonaval en otros sepulcros bajomedievales gallegos, como, por ejemplo, en el de Aras Pardo en San Francisco de Betanzos (ca. 1400) o el de su media hermana Sancha Rodríguez (segunda mitad del siglo XIV, Museo das Mariñas), originalmente dispuesto en la misma iglesia conventual⁹⁴⁵. Estas similitudes nos llevan a pensar en una posible filiación de esta pieza con el taller que estaba trabajando en esos momentos en Betanzos⁹⁴⁶. Sánchez Ameijeiras afirmaba que un taller compostelano, vinculado al que labró el sepulcro de la Juana de Castro para la catedral, se trasladó a finales del siglo XIV a Betanzos para realizar el monumento funerario de Aras Pardo de Andrade en la iglesia de San Francisco⁹⁴⁷, confirmando

⁹⁴² Término tomado de: VARELA FERNANDES, “Lugares de eternidade”, p. 240.

⁹⁴³ BINSKI, *Medieval Death*, p. 102.

⁹⁴⁴ BINSKI, *Medieval Death*, p. 103.

⁹⁴⁵ En el Museo das Mariñas se conservan también los sepulcros del matrimonio Afonso de Carvallido y Clara Sanches que habrían estado originalmente situados en Santa María do Azougue, y que han sido datados en la segunda mitad del siglo XV. Para los sepulcros de Aras Pardo, Sancha Rodríguez, Afonso de Carvallido y Clara Sanches véase: ERÍAS MARTÍNEZ, *Iconografía de las tres iglesias*, pp. 76-78, 153-156, 171-176, 194-196.

⁹⁴⁶ A pesar de las similitudes que comparten (arcos lobulados, cresterías sobre los arcos y torres intercaladas), hay otros motivos diferentes destacando el perfil del arco que en el caso de Betanzos es triangular y no apuntado — algo que se aproximaría más al sepulcro de Juana de Castro — o el hecho de que no se representen figuras sino únicamente escudos. Estas cuestiones se corresponderían con las cronologías, tratándose los ejemplos de Betanzos de piezas llevadas a cabo con posterioridad.

⁹⁴⁷ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Circulación de modelos”, p. 236.

la posibilidad de que existiese una vinculación entre el taller que llevó a cabo los sepulcros betanceiros, el sepulcro de la reina y el de Fernán Cao de Cordido⁹⁴⁸. En estos dos últimos casos contando ambos con la imagen del Calvario en las yacijas.

Dentro de esos arcos que articulan el frontal se disponen todas las figuras representadas a excepción del Crucificado⁹⁴⁹, que aparece en el espacio central, eliminándose en este caso el arco para situar la cruz, provocando que la figura de Cristo sea mayor que la de los otros representados [Lám. 121]. De este modo, la imagen del Crucificado aparece diferenciado de las demás figuras a través de su tamaño, pero también de la configuración espacial en la que se lo dispone. En cuanto a las cuatro figuras restantes, todas aparecen dispuestas bajo los arcos y representarían – de izquierda a derecha – a san Pedro, María, san Juan y san Pablo⁹⁵⁰. Es decir, que dos de estas imágenes remitirían a las dos figuras más representativas del apostolado⁹⁵¹, mientras que las otros dos formarían grupo con el Crucificado para configurar la representación del Calvario⁹⁵².

Dentro del contexto gallego esta yacija resulta llamativa por varios motivos. En primer lugar, y razón por la que se está incluyendo en este trabajo, por el hecho de incluir la figura de Cristo crucificado entre las figuraciones que acoge. Si se compara la introducción de esta imagen en el sepulcro compostelano con otros ejemplares peninsulares, en Galicia no se da un gran desarrollo narrativo de la escena. Es decir, Cristo en la cruz aparece formando parte del Calvario sintético junto a María y Juan, pero no aparecen otros personajes históricos que completen la representación. De este modo, como parte de ese reducido Calvario es como aparece figurado en Bonaval, pero también en las yacijas de la Catedral y de Pontevedra. Por ejemplo, en León – caso referido anteriormente por el gran número de Crucificados que son incluidos en los monumentos funerarios de esta sede – la representación muestra un mayor desarrollo; y en el caso portugués se conserva algún ejemplar en el que sucede lo mismo

⁹⁴⁸ Además de estas conexiones en las yacijas, el yacente de Cordido también ha sido vinculado con yacentes bentanceiros, como el ya referido de Fernán Pérez de Andrade o *Boo* (véase nota 938) y el de Juan Freire de Andrade, ambos en la iglesia de San Francisco. MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, I, p. 176.

⁹⁴⁹ Esta figura responde a todas las características correspondientes a los crucificados góticos. Cristo aparece clavado a la cruz por medio de tres clavos, con los pies en rotación externa, un *perizonium* por encima de las rodillas y un claro esquematismo anatómico. Resulta llamativo que aparece colgando de forma exagerada de la cruz, con los brazos tendiendo a la verticalidad, a la vez que la cabeza cae bruscamente a la derecha. Estos motivos transmiten que se trata de la imagen de un Cristo muerto, a pesar de que el desgaste de la pieza no permita diferenciar bien las facciones.

⁹⁵⁰ Esta identificación había sido hecha ya por Caamaño Martínez y luego ratificada por Manso Porto. CAAMAÑO MARTÍNEZ, *Contribución al estudio del gótico*, p. 204; MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, I, p. 175.

⁹⁵¹ Esta reducción del colegio apostólico a sus dos figuras más representativas – san Pedro y san Pablo – también tenía su plasmación en los testamentos, donde en ocasiones se remite únicamente a estos para aludir a todos los apóstoles. Pedro y Pablo eran considerados los fundadores de la Iglesia de Roma, una idea presente ya en los Padres de la Iglesia, de modo que se los suele mostrar unidos ya desde las representaciones antiguas. RIGHETTI, *Historia de la liturgia*, I, p. 953; CENDÓN FERNÁNDEZ, “Cuando la muerte se acerca”, pp. 240-242.

⁹⁵² Debemos llamar la atención ante el hecho de que las figuras identificadas como María y Juan son representadas con menor tamaño que los dos apóstoles a sus lados. Esto resulta llamativo pues aparentemente no habría ninguna razón que llevase a figurar a María y Juan más pequeños que Pedro y Pablo. En cualquier caso, tras plantearnos la posibilidad de que pudiesen figurar a otros personajes, llegamos a la conclusión de que representan a María y Juan y no a otras figuras, pues sus posturas se adecuarían a las gestualidades habituales de ambos personajes en la escena del calvario, a pesar de que el desgaste de la pieza complique la apreciación de los detalles.

(destacando el caso de Inés de Castro); sin embargo, la mayor parte de los sepulcros conservados en este territorio siguen la misma dinámica sintetizadora que se ve en los casos gallegos.

Otro aspecto que destacar de esta yacija compostelana es la localización de la imagen de Cristo dentro del monumento. El sepulcro de Cao de Cordido se muestra en este sentido como excepcional pues no sigue la tendencia general de disponer la escena en una de las caras menores – como sucede en los otros dos casos gallegos – sino que en Bonaval esta imagen aparece dispuesta centrando el frontal de la yacija. Generalmente a esta imagen le era reservado el espacio de la cabecera de la yacija, o en monumentos más desarrollados incluso el arcosolio, como veíamos en ejemplares leoneses, salmantinos o burgaleses. En el caso compostelano, aunque no se sitúa al Crucificado en el tímpano de un arcosolio, lo que supondría darle un peso mucho mayor a su figuración, se le otorga un lugar preeminente al situarlo en el centro de la yacija. En cualquier caso, debe tenerse en cuenta que esta localización viene dada necesariamente por el escaso espacio destinado a figuración con el que contarían los escultores, pues el sepulcro iba a disponerse dentro de un arcosolio, inhabilitando tres de sus caras.

Esta localización del Crucificado en el centro de la yacija lleva, además, a una configuración del Calvario que puede resultar extraña, pues las tres figuras que lo componen aparecen divididas en diferentes registros debido a la disposición de los arcos. Generalmente, cuando se representa el Calvario en monumentos funerarios, Cristo, María y san Juan son dispuestos juntos, sin separaciones visuales de por medio, pues la introducción de las tres figuras responde a un único momento, y, por tanto, a una única escena. Esta misma división puede verse en otros sepulcros gallegos del siglo XIV, en los que se tiende a la individualización de las figuras a través de este tipo de separaciones visuales a base de arquitecturas fingidas⁹⁵³. Este es el caso, por ejemplo, del sepulcro del obispo Vasco Pérez Mariño (†1343) en Ourense [Fig. 52, Lám. 124], en cuya yacija se figuran la Epifanía y la Anunciación⁹⁵⁴. Pero a pesar de que se trate de dos escenas diferenciadas, todas las figuras que las componen – los tres reyes, la Virgen con el Niño, san José, el arcángel Gabriel y, nuevamente, María – aparecen dispuestas dentro de los arcos, cortando las escenas narrativas a través de estos elementos para presentarlas individualizadamente. En este caso sucede lo mismo que en el de Cao de Cordido, y es que todas las figuras se encuentran acogidas dentro de arcos iguales, a excepción de la Virgen con el Niño, que ocupa el centro de la yacija y cuyo arco tiene una mayor proyección que los demás, aumentando en correspondencia también el tamaño de la imagen, que es mostrada casi como si

⁹⁵³ Esta separación a través de arquitecturas de las figuras de una escena puede verse en el sepulcro de João Gordo (Porto), donde la escena es dividida en tres arcos, de mayor tamaño el central destinado al Crucificado.

⁹⁵⁴ Hay una considerable diferencia técnica entre el sepulcro de Vasco Pérez Mariño y el de Cao de Cordido. La labra del sepulcro ourensano es mucho más fina y detallada, mientras que la compostelana es basta, y sintética, en general, de una peor calidad técnica. Para el estudio de este sepulcro ourensano, definido por Chamoso Lamas como «una de las más bellas muestras de escultura gótica existentes en Galicia», véase: Juan DOMÍNGUEZ FONTELA, “Sepulcro de D. Velasco Pérez Mariño”, *BCMO*, X, 225 (1935), pp. 418-425; CHAMOSO LAMAS, *Escultura funeraria*, pp. 22-27; CENDÓN FERNÁNDEZ, “La catedral de Ourense”, pp. 405-407.

fuese una imagen de culto o devocional, es decir, como si se tratase de una imagen individual de una devoción, y no como un personaje que forma parte de una narración histórica.

Sobre esta individualización presente en el sepulcro de Mariño afirmaba Chamoso Lamas que «esas figuras, que así se nos presentan quietas y distintas, muestran unas cualidades individuales, anímicas, suavemente idealizadas, que alcanzan el ápice de la pureza formal ante la mirada del contemplador», y que «permanecen adscritas a la rigidez serial representativa del gótico, en este caso se percibe claramente un intento de pasar de la representación puramente figurativa del sistema descriptivo al sistema conmemorativo, es decir, que no se trata de efigiar la escenificación milagrera de la vida de los personajes sino su glorificación. Así las figuras quedan desasidas de la pauta que imponía la realidad física para sumergirse en los ímpetus expresivos del ser, que encarnan simultáneamente el arquetipo de lo humano y de la glorificación de la divinidad»⁹⁵⁵.

Volviendo a las cuestiones figurativas que hacen del sepulcro de Cao de Cordido un ejemplar llamativo en el panorama gallego es la introducción de los apóstoles, que, a pesar de poder parecer *a priori* un motivo recurrente en el mundo funerario, en Galicia no es una solución habitual. Debe tenerse presente que se conservan otro tipo de piezas en la geografía gallega – frontales de altar, retablos o arquetas – en las que, ya desde los siglos asociados al románico, se disponen apóstoles como parte de los programas figurativos. Estas piezas podrían considerarse el antecedente de la configuración visual utilizada en los frontales de los sarcófagos bajomedievales, como es el caso del de Cordido.

Por citar algunas piezas en las que se presenta esta composición de Apóstoles bajo arcos, resulta fundamental, a pesar de que no la conservamos, la *tabula retro altaris* de orfebrería que Gelmírez encargó para el altar de la Catedral de Santiago (1113)⁹⁵⁶. Se trataba de una pieza pentagonal en la que los Apóstoles, bajo arcos, eran distribuidos en dos registros, reservando el centro para la imagen de Cristo en Majestad⁹⁵⁷. En la propia sede apostólica podemos remitir

⁹⁵⁵ CHAMOSO LAMAS, *Escultura funeraria*, pp. 25-27.

⁹⁵⁶ Conocemos esta pieza a través del dibujo llevado a cabo por José de Vega y Verdugo (1657) en su *Memoria sobre las obras en la Catedral de Santiago*. Este autor en lugar de referirse a ella como un retablo, la denominaba «caxa chapada de figurillas de plata al modo de una urna antigua de sepulcro», dando una serie de argumentos por los que entendía que esta pieza habría sido un cenotafio, entre ellos que el programa era propio de una pieza funeraria. Para esta pieza véase: Antonio LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, IV (Santiago de Compostela, 1901), p. 233 [consultado online a través de su digitalización en *archive.org*: <https://archive.org/details/historiadelasanta04lpez/page/n8>]; MORALEJO ÁLVAREZ, “Ars sacra et sculpture”, pp. 170-174; Manuel A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ y Victoriano NODAR FERNÁNDEZ, “Para una reconstrucción del altar mayor de Gelmírez: 100 años después de López Ferreiro”, *Compostellanum*, 55, 3-4 (2010), pp. 575-640. Para el dibujo y estudio de Vega y Verdugo véase: Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII* (Santiago de Compostela, 1956), p. 33; Miguel TAÍN GUZMÁN, “El proyecto del canónigo José de Vega y Verdugo para el sepulcro del Apóstol de la Catedral de Santiago”, *Actas do IV Congreso Internacional do Barroco Ibero-Americano* (Ouro Preto, 2006), pp. 601-605; Ramón YZQUIERDO PEIRÓ, “Dibujo del retablo donado por el Arzobispo Gelmírez”, *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago* (Santiago de Compostela, 2011), pp. 42-43.

⁹⁵⁷ En este retablo se basarían ya en el siglo XIX los plateros José Losada, Ricardo Martínez Costoya y Eduardo Rey para llevar a cabo la urna apostólica destinada a la cripta de la Catedral de Santiago de Compostela (1886-1891). Este proyecto historicista, diseñado por López Ferreiro, buscaba reproducir la estética medieval del antiguo

también al apostolado de las columnas de la Portada de Platerías (1101-1111)⁹⁵⁸, donde nuevamente se muestra un esquema similar en el que las figuras son dispuestas bajo arcos. Esta solución, de distribuir el apostolado bajo arcos, encuentra sus primeras configuraciones visuales dentro del marco del noroeste peninsular vinculadas a los talleres de León⁹⁵⁹, como atestigua, por ejemplo, el Arca de los Marfiles de San Isidoro de León (1059). En cualquier caso, no debe olvidarse que el ejemplo más representativo de esta tradición de la plástica románica en el ámbito europeo son los pilares del claustro de Moissac (1096-1100).

Pero en Galicia se conserva otra pieza que muestra una tipología similar al perdido retablo gelmiriano: el retablo de Santo Estevo de Ribas de Sil, en este caso labrado en granito⁹⁶⁰. En él se figuran, nuevamente bajo arcos, los doce apóstoles divididos en grupos de seis, dejando el centro de la composición para la figura de Cristo. En este caso vemos ya como se crea una clara diferenciación entre las figuras de Pedro y Pablo con respecto a los demás apóstoles, pues estos dos aparecen inscritos en el mismo espacio que su maestro, con unas columnas que los separan de los demás. Además, adaptándose al formato de la pieza, las tres figuras centrales – Pedro, Cristo y Pablo – son de mayor tamaño.

En el caso específico de los monumentos funerarios, esta configuración basada en apóstoles bajo arcos era utilizada ya en las producciones románicas, como puede verse en el sarcófago de un abad conservado en la iglesia de Vivanco, en el valle de Mena (1188). En este ejemplar burgalés el frontal se dedica a la figuración de los doce apóstoles, mientras que uno de los lados menores acoge la imagen de la *Maiestas* acompañada de los símbolos de Juan y Lucas. Más próximo todavía al ejemplar gótico que aquí estamos tratando es un sepulcro conservado en el Monasterio de San Juan de Ortega (Burgos), en el que aparecen los apóstoles bajo arcadas con microarquitecturas y en el centro Cristo en majestad con el tetramorfos. Este tipo de configuración, en la que los apóstoles son dispuestos como en un friso y en el centro, u otro

altar de Gelmírez, de modo que remitiese a través de sus formas visuales a la época dorada de la sede episcopal, afirmando además que el vocabulario románico era el propio de la Catedral. Para la urna apostólica y su estética historicista véase: Ana PÉREZ VARELA, “Una tumba para el Hijo del Trueno: la remodelación decimonónica de la cripta de la Catedral de Santiago y la urna argéntea de sus restos”, *Genius Loci: Lugares e Significados. Places and Meanings*, I (Porto, 2017), pp. 319-329.

⁹⁵⁸ Manuel A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “*Didacus Gelmirus*, patrono de las artes. El largo camino de Compostela: de periferia a centro del Románico”, *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez* (Santiago de Compostela-Milán, 2010), pp. 70-87.

⁹⁵⁹ Del ámbito leonés destaca para el interés de este trabajo la “arqueta de los esmaltes”, en cuyo frontal se figura un apostolado bajo arcos y en el centro el calvario.

⁹⁶⁰ Para el estudio de esta pieza véase: Jaime DELGADO GÓMEZ, *El pétreo retablo de San Esteban de Ribas de Sil* (Ourense, 1999); Manuel A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans le grands centre de pèlerinage: Saint Jacques de Compostelle, Saint Isidore de León et Saint Étienne de Ribas de Sil”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXIV (2003), pp. 26-49.

lugar predominante es situada la Majestad, fue una constante en las producciones románicas⁹⁶¹, y siguió manteniéndose posteriormente⁹⁶², pero con variaciones.

La variación fundamental que podemos ver en este tipo de planteamientos a medida que nos adentramos en las dinámicas propias del gótico es el cambio de la imagen la *Maiestas Domini* por la del Cristo mostrando las llagas, una representación más acorde con una espiritualidad que ponía el acento en el lado humano de Cristo, interesando por tanto su cuerpo, su muerte y su resurrección, perfectamente reflejadas a través del Hombre-Dios resurrecto que mostraba los estigmas del sacrificio. Así nos lo encontrábamos centrando el tímpano del Pórtico de la Gloria ya hacia 1200, así nos lo encontrábamos en el frontal del sepulcro de Juana de Castro, y así aparecerá en incontables imágenes bajomedievales⁹⁶³.

Sabemos de la existencia en la Galicia bajomedieval de un sepulcro en cuyo frontal se figuraba el apostolado bajo arcos y centrando la composición se disponía a Cristo mostrando las llagas: un sepulcro hoy perdido que perteneció en origen al convento de San Francisco de A Coruña⁹⁶⁴. Consideramos que esta configuración mostraría una solución que en esencia remitía a la misma idea que el sepulcro de Cao de Cordido, pero poniendo el acento en el Cristo ya resucitado y no en su muerte en la cruz. De hecho, consideramos que generalmente en la

⁹⁶¹ Pueden aportarse numerosos ejemplos de esta solución visual, pero no es la finalidad de este comentario hacer una enumeración exhaustiva de las producciones en las que se dio esta dinámica. En cualquier caso, pueden destacarse por ejemplo los frisos de los apóstoles de las portadas palentinas de Santiago de Carrión de los Condes (último tercio del siglo XII) y de San Pedro de Moarves de Ojeda (ca. 1180), presentadas por algunos autores como la trasposición a la escultura monumental de la estructura de los frontales de altar. Cabe mencionar también el Arcón de Carrizo (segunda mitad del siglo XIII, Museo de la Catedral de Astorga) o las numerosas arcos de Limoges, conservando en Galicia el ejemplar (fragmentado) del Museo Catedralicio de Ourense (ca. 1200). Isidro G. BANGO TORVISO, "Arquitectura y escultura", *Historia del Arte de Castilla y León, II: Arte Románico* (Valladolid, 1994), p. 40; Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, "Museo, Tesoro y Sala Capitular", *La Catedral de Ourense* (Xuntanza, 1993), pp. 420-422; José Luis HERNANDO GARRIDO, "Carrión de los Condes. Iglesia de Santiago", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, II, Palencia* (Aguilar de Campoo, 2002), pp. 1012-1023; José Luis HERNANDO GARRIDO, "Moarves de Ojeda. Iglesia de San Juan Bautista", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, II, Palencia* (Aguilar de Campoo, 2002), pp. 763-772; Josefa GALLEGU LORENZO, "O frontal de Limoges", *Camiño de Paz. Mane nobiscum Domine* (Santiago de Compostela, 2005), pp. 157-162.

⁹⁶² Un interesante ejemplo funerario de esta configuración se encuentra en el sepulcro de Rodrigo Sanches, un ejemplar temprano de la escultura funeraria en Portugal datado en el siglo XIII. En el frontal de la yacija aparecen los apóstoles bajo arcos de medio punto, reservando el centro para el Cristo en majestad dentro de la mandorla. Conservado en el Monasterio de Sao Salvador de Grijó, en Vila Nova de Gaia. Véase la ficha de esta pieza en *Projeto Imago* (IEM): [www.imago.fcsh.uni.pt].

⁹⁶³ Aparecen figurados Pedro, Pablo y Cristo mostrando las llagas en un relieve fragmentado procedente de la iglesia de San Vicente do Pino, en Monforte de Lemos (Lugo), hallada accidentalmente durante unas reformas realizadas en esta iglesia en la década de 1940. En ella aparecen figurados, de izquierda a derecha: Pablo, Pedro, Cristo mostrando las llagas, un religioso y un ángel turiferario. En el *Inventario Artístico de Lugo y su provincia* se dice sobre esta pieza que sería un «relieve románico de la primera mitad del siglo XII», reconociendo además en la figura del religioso a san Benito. Por su parte, Delgado Gómez retrasaba un poco la cronología de la pieza, datándola en el siglo XIII. En nuestro caso, consideramos que se trata de una pieza bajomedieval, posiblemente de entre las últimas décadas del siglo XIV y la primera mitad del siglo XV. Nicanor RIELO CARBALLO, "Monforte de Lemos", *Inventario artístico de Lugo y su provincia*, IV (Madrid, 1980), p. 216; Jaime DELGADO GÓMEZ, *A Biblia na iconografía pétrea lucense* (Lugo, 2010).

⁹⁶⁴ Lamentablemente en la actualidad solo podemos conocerlo a través de la estampa llevada a cabo por J. Cuevas en torno a 1879. Remitimos a la historia de su destrucción más adelante (página 265).

Galicia bajomedieval se prefirió esta imagen, quizá menos dramática que la de Cristo crucificado.

Únicamente conservamos otro sepulcro bajomedieval en el que se figure una combinación similar entre apóstoles y el Calvario⁹⁶⁵, y por tanto que se muestre iconográficamente próximo al caso de Bonaval: el sarcófago conservado en el Claustro de la Catedral compostelana, ambos en la misma ciudad.

7.3. EL SEPULCRO DEL CLAUSTRO COMPOSTELANO: ¿UN EJEMPLAR DEL SIGLO XIV?

Este sepulcro, conservado hoy en el Claustro de la Catedral de Santiago de Compostela – en el marco de lo que hoy es el Museo Catedralicio –, perteneció originalmente al antiguo claustro medieval de la catedral [Figs. 53-54]. Lo único que se conserva de este monumento funerario es la yacija, que ha llegado a nuestros días fragmentada. Esta muestra figuración en dos de sus caras: en el frontal y en el que, suponemos, sería la cabecera, pues basándonos en paralelos conservados esta solía ser la localización más habitual para la imagen del Calvario [Fig. 54]. En cualquier caso, esto no puede ser afirmado categóricamente.

En cuanto al frontal figurado, este se organiza por medio de arcos apuntados sobre columnas que alternan con cuatro figuras humanas a modo de atlantes [Fig. 53]. El mal estado de conservación de la pieza complica la identificación de algunas de estas, pero consideramos que podrían ser identificadas, de izquierda a derecha, con Juan Bautista, Santiago, Pablo y Pedro [Láms. 125-126]. Es decir, que en este sepulcro se incluyen tres apóstoles – no solo dos como sucedía en Bonaval – a los que se suma la imagen de Juan Bautista, la más difícil de identificar pues es la que más destrozos ha sufrido⁹⁶⁶. Nos preguntamos si esta imagen que no pertenece

⁹⁶⁵ Existen otros ejemplares funerarios gallegos posteriores en los que se introduce el apostolado. De estos cabe destacar especialmente el desaparecido monumento funerario del arzobispo compostelano Lope de Mendoza (1399-1445). También del siglo XV se conserva en la iglesia conventual de Santo Domingo de Bonaval el arcosolio que acogió el sepulcro de Suero Gómez de Soutomaior, en cuyos arranques aparecen figurados Pedro y Pablo, nuevamente optando por esas dos figuras más representativas. Ya de principios del siglo XVI (ca. 1510), hay apostolados en los arcos de ingreso de las capillas funerarias en las iglesias de Santa Baia de Banga (Carballiño, Ourense) y de Santa Mariña de Esposende (Cenlle, Ourense), que siguiendo a Chao Castro responderían a una solución cuyo uso se generalizó en las fundaciones funerarias vinculadas al denominado gótico *mariñeiro*. Cabe destacar el caso de Banga, pues en la clave del arco se dispone un Crucificado flanqueado por dos figuras en gesto de oración y las *Arma Christi*. Esas dos figuras orantes fueron identificadas como dos ángeles, pero ambos carecen de alas. Finalmente, también del siglo XVI, podemos citar el apostolado del friso del sepulcro del abad de Santa María de Ventosa (ca. 1525), al que referíamos anteriormente. La presencia de apóstoles fue habitual en los baldaquinos – que tuvieron un amplio desarrollo en Galicia entre los siglos XV y XVI – encontrando ejemplos en los baldaquinos de Mourente (Pontevedra), Santo Tomé de Serantes (Leiro, Ourense), Santa María de Piñeira (Taboada, Lugo), Vilar de Donas (Lugo) y San Miguel de Osmo (Cenlle). Véase: FILGUEIRA VALVERDE, *Baldaquinos gallegos*, pp. 79, 91, 141, 142; CHAO CASTRO, “Relaciones galaico-portuguesas”, pp. 326-327; José Manuel GARCÍA IGLESIAS, *Santa Baia de Banga* (Ourense, 2015), pp. 37-40.

⁹⁶⁶ Esta identificación la planteábamos ya en el trabajo inédito llevado a cabo en el marco de las Becas de Investigación en el Área de Artes y Humanidades de la Deputación Provincial de A Coruña (convocatoria 2015): Sara CARREÑO, *La imagen de Cristo crucificado en la escultura gótica: Estudio y catálogo de las obras conservadas en la Provincia de A Coruña* (inédito), pp. 78-79, 130-134. Hasta entonces la única identificación

al colegio apostólico sería introducida respondiendo a una preferencia del propio difunto, ¿quizá por tratarse de una devoción personal? ¿quizá porque el nombre del difunto pudiese ser Juan y se identifica así con el Bautista? ¿quizá porque este anticipó ya la venida de Cristo y lo reconoció como el Mesías?

A mayores de esos cuatro personajes bíblicos, los extremos de este lateral se reservan para la figuración de dos ángeles ceroferarios en genuflexión que miran hacia el interior de la yacija [Lám. 127], donde se encuentran los apóstoles y el Bautista⁹⁶⁷. Moralejo Álvarez afirmaba sobre los ángeles ceroferarios que estos podrían ser entendidos como recursos que remiten a la idea de la *lux perpetua* prometida para el estado de beatitud⁹⁶⁸, un mensaje que encajaría perfectamente con una pieza destinada a acoger el cadáver del difunto⁹⁶⁹. En cualquier caso, no resultaría llamativa la introducción de ángeles ceroferarios en un monumento funerario si se tiene en cuenta la importancia de la luz vinculada a este ámbito. En primer lugar, la luz fue un aspecto común en las donaciones testamentarias, en las que se muestra una preocupación por mantener encendidas las luces en aquellos lugares donde se llevan a cabo oraciones por el alma de los difuntos. A este respecto, diversos autores han remitido ya a las cualidades apotropaicas que tenía la luz, pues cuando no existe luz lo que queda es la nada⁹⁷⁰. A este respecto remitía Ramos Dias a la gran insistencia que hacían los testadores a la necesidad de que lámparas y velas se mantuviesen encendidas continuamente junto a los difuntos⁹⁷¹.

Hasta la actualidad, las referencias a este monumento por parte de la historiografía son escasas, limitándose a una breve alusión por parte de Manso Porto y a su introducción en el catálogo llevado a cabo por Requejo Alonso en su Memoria de Licenciatura (inédito). Otra

que se había dado de estas figuras era la de Requejo Alonso, quién refería a ellas como «apóstoles y santos». Ana Belén REQUEJO ALONSO, *El arte medieval en los museos compostelanos: el museo de la catedral de Santiago de Compostela*, Memoria de licenciatura inédita (Santiago de Compostela, 2000), ficha 118.

⁹⁶⁷ La combinación de los ángeles ceroferarios con las imágenes de los apóstoles y Juan Bautista, así como del propio calvario, podrían ponerse también en relación con la idea del *Lumen ad Revelationem* (Lucas 2:32), que remite al momento en el que Simeón tiene a Jesús en sus brazos y afirma «la luz para iluminar a los gentiles».

⁹⁶⁸ Afirma esto cuando trata el sepulcro de don Lorenzo/Pedro Yáñez de Novoa en Ourense. MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, p. 688.

⁹⁶⁹ En el Evangelio de Lucas se hace referencia a como los cuerpos de los bienaventurados serán iluminados: «la lámpara de tu cuerpo es tu ojo; si tu ojo es puro tu cuerpo estará iluminado; pero si fuese malo también tu cuerpo estará en tinieblas» (Lucas 11: 34). En el análisis que Alcoy hace del políptico Morgan de Arnau Bassa (1345-1350) remite a esta idea bíblica para entender la diferenciación que se crea entre los personajes que aparecen vestidos de blanco y los que aparecen con ropajes oscuros, elemento que serviría así para diferenciar a los bienaventurados de los condenados. ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso*, p. 99, nota 40.

⁹⁷⁰ Véase, por ejemplo: CHIFFOLLEAU, *La comptabilité*, p. 282; TREFFORT, “Les lanternes des morts: une lumière protectrice? A propos dun passage du *De miraculis* de Pierre le Vénérable”, *Cahiers de recherches médiévales*, 8 (Orléans, 2001), p. 143-170.

⁹⁷¹ RAMOS DIAS, “La donación a uno mismo”, p. 373. En ciertos territorios centroeuropeos, fundamentalmente de la actual Alemania, fueron desarrolladas durante los siglos bajomedievales estructuras arquitectónicas que eran dispuestas en los cementerios y funcionaban de lámpara. Para estas construcciones véase el apartado “The cemetery lantern: Illuminating the city of the dead” en: TIMMERMANN, *Memory and Redemption*, pp. 120-130.

referencia a esta pieza fue incluida en un trabajo inédito que llevamos a cabo en 2016, en el que nos limitábamos a realizar una descripción iconográfica⁹⁷².

En cuanto a la datación de esta pieza, aportar una cronología puede resultar complicado al carecer de referencias que nos permitan situarla en un marco específico. Para Manso Porto sería «quizá de mediados del siglo XV»⁹⁷³, una datación similar a la que aporta luego Requejo Alonso y a la que dábamos en nuestro estudio de 2016, considerándolo de dicha centuria. De una forma indirecta, Yzquierdo Perrín da una datación diferente para esta pieza cuando al hablar de los sepulcros conservados del claustro medieval afirma que «globalmente parecen datar da segunda metade do século XIV e xa de comezos do XV»⁹⁷⁴. Las dudas que despierta la cronología de esta pieza, junto a su programa visual, nos han llevado a decidir incluirla brevemente en esta sección, a pesar de que su posible cronología llevase a dejarla fuera del *corpus* de estudio.

El primer elemento que nos podría ayudar a datar esta pieza sería el yacente, pero este no se conserva. De hecho, se desconoce completamente quien habría sido el promotor de la obra o para quien habría sido creada, ya que el sepulcro no posee ningún tipo de inscripción ni referencia heráldica. De este modo, las posibles dataciones que puedan ser propuestas tienen que basarse en cuestiones de estilo y localización, teniendo en cuenta lo complejas que pueden resultar.

Así, el primer factor a considerar es su procedencia: el antiguo claustro medieval de la catedral compostelana⁹⁷⁵. El uso del antiguo claustro catedralicio con finalidades funerarias daría comienzo en el año 1250, cuando durante el arzobispado de Juan Arias se finaliza el alzado de dicho espacio y se funda la primera capilla funeraria dentro de este, conocida como la Capilla de los Arzobispos, destinada al enterramiento del clero: «una cappela construat in claustro nostro nouo in qua instituator per Archiepiscopum et canonicorum et aliorum fidelium defunctorum»⁹⁷⁶. En los siglos siguientes se continúa la fundación de capillas en el claustro y

⁹⁷² MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, II, p. 460; REQUEJO ALONSO, *El arte medieval en los museos compostelanos*, ficha 118. Para la referencia a nuestro trabajo inédito véase la nota 966.

⁹⁷³ MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia*, II, p. 460.

⁹⁷⁴ YZQUIERDO PERRÍN, “O gótico”, p. 263.

⁹⁷⁵ Para el claustro medieval véase: LÓPEZ FERREIRO, *Historia* III, pp. 190-194; Ramón YZQUIERDO PERRÍN, “Aproximación al estudio del claustro medieval de la catedral de Santiago”, *Boletín de Estudios del Seminario Fontán-Sarmiento*, 10 (1989); Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, “Las ciudades episcopales del Reino de Galicia: los restos del Claustro Medieval de Santiago de Compostela”, *Religion and Belief in Medieval Europe*, IV (Zellik, 1997), pp. 171-180; José SUÁREZ OTERO, “La Catedral de Santiago de Compostela: Cien años de arqueología”, *Codex Aquilarensis*, 14 (1999), pp. 58-63; Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, *Las catedrales de Galicia durante la Edad Media: claustros y entorno urbano* (A Coruña, 2005), pp. 280-317.

⁹⁷⁶ Al arzobispo Juan Arias (1238-1266) se asocia una gran actividad constructiva inspirada en los proyectos que se estaban llevando a cabo entonces en las sedes episcopales francesas. Además de acabar el claustro catedralicio, se debe a su promoción artística la construcción de nuevos salones en el palacio episcopal, las reformas llevadas a cabo en la Capilla de la Corticela y el proyecto de la cabecera gótica iniciada en 1258 que nunca llegó a concluirse. En cuanto a esta primera capilla fundada por Arias, Carrero Santamaría indica que este espacio funerario debía relacionarse con el tesoro nuevo de la catedral, tratándose posiblemente del mismo espacio, que además funcionaría también como sala capitular desde finales del siglo XIV. A esta capilla se habrían trasladado las sepulturas previas, creando así un panteón común. LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, V, p. 194; Ramón YZQUIERDO PERRÍN, “Catedral de Santiago de Compostela”, *Las Catedrales de Galicia* (León, 2005), pp. 76-77; Eduardo

la elección de este como lugar de enterramiento por parte de los diversos eclesiásticos de la sede, aumentando en el siglo XIV el número de enterramientos, tal y como recogía López Ferreiro cuando indicaba que «casi de continuo había que construir capillas o abrir arcosolios para contener los sarcófagos hermosamente esculpidos y cubiertos con estatuas yacentes»⁹⁷⁷. Durante el siglo XV el claustro catedralicio sufre destrozos como consecuencia de las revueltas sociales que tuvieron lugar en esta centuria, por lo que finalmente fue destruido para emprender la construcción de uno nuevo en el siglo XVI.

Se conservan numerosas piezas que proceden del antiguo claustro y de las capillas que acogió. Los restos de sepulcros que se conservan, así como las referencias documentales a fundaciones, aniversarios o elecciones de sepultura, muestran que los enterramientos dispuestos en este espacio pertenecieron a personajes de diferentes niveles del clero⁹⁷⁸. En el caso del sepulcro a analizar, la carencia del yacente imposibilita conocer para quién habría sido destinado, pero el hecho de proceder del claustro nos lleva a pensar que posiblemente habría pertenecido a un eclesiástico⁹⁷⁹. Además, teniendo en cuenta esta posibilidad y que en él aparecen representados apóstoles, nos preguntamos si se trataría del sarcófago de un obispo, pues los obispos eran los sucesores de los apóstoles, quizá eligiendo esta imagen para remitir a esta idea. En cuanto a la cronología, el hecho de proceder del claustro medieval no aporta mucha más luz sobre lo que ya podía especularse desde el comienzo: que este sepulcro habría sido llevado a cabo en algún momento del siglo XIV o parte del XV.

De este modo, la siguiente posibilidad para la datación de la obra sería una aproximación basada en el análisis estilístico e iconográfico, pues aún con los problemas que este tipo de estudio puede presentar, es lo único que nos permite dilucidar una datación. Para ello, hemos llevado a cabo una comparación de los motivos de este sepulcro con los de otro conservado en el claustro con el que presenta similitudes: el sarcófago que Cendón Fernández vinculó con el arzobispo compostelano Álvaro Núñez de Isorna (†1449)⁹⁸⁰ [Lám. 128]. Este sepulcro,

CARRERO SANTAMARÍA, “La Capilla de los Arzobispos, el Tesoro y la Torre de don Gómez Manrique en la Catedral de Santiago de Compostela”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, IX-X (1997-1998), pp. 35-51; CARRERO SANTAMARÍA, *Las catedrales de Galicia*, pp. 292-293.

⁹⁷⁷ Una de las últimas capillas sería la del arzobispo Álvaro de Isorna ya a mediados del siglo XV (dotada en 1448). Antonio LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, VIII (Santiago de Compostela, 1905), pp. 68-69 [consultado a través de su digitalización en *archive.org*: <https://archive.org/details/historiadelasanta08lpez/page/n8>] [última consulta 12/03/2019]; Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “El sepulcro del arzobispo don Álvaro de Isorna en la catedral de Santiago”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XLII, 107 (1995), pp. 210-226.

⁹⁷⁸ En la actualidad se encuentra en desarrollo la tesis doctoral de María CANEDO BARREIRO, *Iconografía funeraria del clero bajomedieval en la archidiócesis de Santiago de Compostela*.

⁹⁷⁹ Se conservan testamentos medievales en los que los eclesiásticos compostelanos establecen que quieren ser enterrados en la sede junto a sus familiares, por lo que quizá en este espacio existiesen sepulcros de laicos. Este es el caso, por ejemplo, del arcediano de Trastámara Alonso Sánchez de Gres, a quien el cabildo cede en 1365 dos arcos junto a la entrada del claustro para que fuesen ahí sepultados él y su madre doña Sancha.

⁹⁸⁰ Los escudos dispuestos en la cara mayor de la yacija muestran los emblemas de Isorna, Vaamonde, Bendaña y Rodeiro. Este arzobispo obtuvo en 1394 licencia del cabildo compostelano para ser enterrado «ena claustra noua da dita iglesia, aa entrada do cabidoo, que esta enna dita claustra aa parte destra quando entra ao dito cabidoo». LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, VII, pp. 183-186. CENDÓN FERNÁNDEZ, “El sepulcro del arzobispo don Álvaro de Isorna”, pp. 209-226; REQUEJO ALONSO, *El arte medieval en los museos compostelanos*, ficha 117; Marta CENDÓN

conservado hoy también en el mismo espacio del Museo Catedralicio compostelano, habría estado dispuesto originalmente en un arcosolio de la Capilla de los Arzobispos, aquel espacio destinado a panteón episcopal compostelano donde el arzobispo Isorna creó un espacio diferenciado separado por una reja⁹⁸¹.

Las similitudes estilísticas que pueden apreciarse entre estas piezas nos llevan a plantear dos hipótesis de partida: o que ambos sepulcros hubiesen sido labrados por un mismo taller en fechas próximas, y por lo tanto que ambos perteneciesen a la primera mitad del XV, pues el sepulcro de Isorna ha sido datado en la década de 1440⁹⁸²; o bien que el sepulcro del Calvario existiese con anterioridad en el claustro y que el de Isorna se hubiese inspirado en él para ciertos motivos, de modo que en este caso podría plantearse una cronología para el sepulcro del Calvario o bien de los años finales del siglo XIV o del primer cuarto del siglo XV.

Entre las diferencias presentes entre ambos ejemplares podemos empezar destacando la configuración de los arcos, pues a pesar de que en ambos casos se utilicen arcos apuntados moldurados, en el de Isorna la luz de los arcos está ocupada por una tracería gótica mientras que en el sepulcro del Calvario aparece completamente vacía. Pero, además, tanto los arcos, como las cresterías y las torres intercaladas son mucho más estilizadas en el caso de Isorna, dando a entender que estos sepulcros habrían sido elaborados por manos diferentes. Esta diferencia en la labra se percibe también en los ángeles ceroferarios, motivo que se encuentra en ambos sepulcros, siendo llamativo que en el sepulcro del Calvario la labra es más plana, mientras que en el sepulcro de Isorna estos ganan en volumen y proyección. Así, el sepulcro de Isorna presenta una mayor volumetría y un mayor detallismo en el relieve, a pesar de que el número de motivos figurativos se reduce.

La mayor diferencia entre estos sarcófagos se encuentra a nivel figurativo. La solución de los apóstoles-atlantes alternados con escudos presente en la articulación de la cara mayor del sepulcro del Calvario es sustituida en el caso de Isorna por escudos. Esta fórmula de los escudos, que disfrutó de una amplia difusión a lo largo del siglo XV, ha sido asociada a un taller escultórico vinculado a Bonaval – o que al menos se hubiese formado en contacto con este contexto –⁹⁸³. Así, en el propio convento dominico de Bonaval se conservan varios ejemplares con esta solución de escudos-fuste, que a diferencia del sepulcro del arzobispo Isorna, no disponen ángeles ceroferarios en los extremos. Otro ejemplar gallego con la solución de los escudos-fuste intercalados con columnas es el de Diego de Esquío, en la iglesia de San Nicolás

FERNÁNDEZ, “Escultura funeraria episcopal”, *Os Capítulos da Irmandade. Peregrinación e conflito social na Galicia do século XV* (Santiago de Compostela, 2006), pp. 255-257; CARRERO SANTAMARÍA, *Las catedrales de Galicia*, p. 296; Ramón YZQUIERDO PEIRÓ, *Las colecciones de arte de la Catedral de Santiago: estudio museológico*, I, Tesis doctoral (Santiago de Compostela, 2015), pp. 285-286; Ramón YZQUIERDO PEIRÓ, “Sepulcro de D. Álvaro Núñez de Isorna”, *Los tesoros de la Catedral de Santiago* (Santiago de Compostela, 2017), p. 154.

⁹⁸¹ El propio Isorna, tal y como refleja la documentación, dejó establecido que deseaba ser inhumado en esa capilla del claustro, próxima al lugar del antiguo Cabildo. LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, VII, p. 184; CENDÓN FERNÁNDEZ, “El sepulcro del arzobispo don Álvaro de Isorna”, p. 210; CARRERO SANTAMARÍA, “La Capilla de los Arzobispos”, pp. 40-41; YZQUIERDO PEIRÓ, “Sepulcro de D. Álvaro Núñez de Isorna”, p. 154.

⁹⁸² CENDÓN FERNÁNDEZ, “Escultura funeraria episcopal”, p. 257.

⁹⁸³ MANSO PORTO, “La escultura funeraria”, pp. 402-403.

de Neda (†ca. 1430), que nuevamente carece de los ángeles ceroferarios en los extremos. Pero ambos motivos, escudos-fuste y ángeles ceroferarios, aparecen en los monumentos de los hermanos Vilousaz en el transepto de San Francisco de Betanzos, llevados a cabo por ese taller compostelano hacia 1440.

Existen también en el contexto gallego sepulcros en los que se introducen los ángeles ceroferarios, pero no los escudos-fuste, como es el caso de los sepulcros de Pedro Fernández Bolaño (San Francisco de Lugo), el del escudero Rodrigo Alonso de Saavedra (†1410, capilla absidial norte, San Francisco de Lugo) o el sepulcro de Fernán Díaz de Ribadeneira o *Velho* (†1450, Santo Domingo de Lugo)⁹⁸⁴. Estos monumentos, datados todos ellos hacia mediados del siglo XV, responden a la tendencia de los talleres lucenses de este momento a seguir los tipos impuestos en la diócesis compostelana⁹⁸⁵, pero introduciendo una serie de soluciones propias ya de finales de la Baja Edad Media, como son los arcos conopiales, la decoración de tipo flamígero o el uso de pináculos.

El estudio estilístico, formal e iconográfico de estos sepulcros catedralicios podría llevar a pensar que el sepulcro del Calvario fuese el primero de la serie de sepulcros con características similares conservados hoy en la catedral (un total de tres), atendiendo a los siguientes motivos. En primer lugar, la labra de este ejemplar es de menor calidad técnica que las otras, siendo conscientes de que dicha cuestión no tendría por qué indicar que se tratase de una pieza anterior. Además, este sarcófago carece de elementos como las tracerías de los arcos y la configuración de las imágenes muestra una escasa proyección volumétrica y una gran simplificación de las formas, cuestiones que nos llevarían a pensar en una producción menos madura que la que puede verse en el caso de Isorna. Asimismo, a pesar de que en los monumentos funerarios producidos a lo largo del siglo XV siguen incorporándose representaciones religiosas, ya sean tomadas de los relatos evangélicos o referentes a figuras de santidad, se percibe en estos momentos finales de la Edad Media una tendencia al predominio de los motivos heráldicos que resaltan la filiación del linaje sobre la identificación religiosa.

Nos preguntamos también si existe la posibilidad de que tanto el sepulcro del Calvario como el de Isorna, así como el tercer ejemplar conservado también en el claustro compostelano y que se aproxima estilísticamente a ellos⁹⁸⁶ [Lám. 129], podrían pertenecer a un conjunto de

⁹⁸⁴ CHAMOSO LAMAS, *Escultura funeraria*, pp. 258-259, 260-261, 262-263.

⁹⁸⁵ MANSO PORTO, "La escultura funeraria", pp. 407-408; David CHAO CASTRO, "Escultura funeraria caballeresca en el siglo XV", *Os Capítulos da Irmandade. Peregrinación e conflito social na Galicia do século XV* (Santiago de Compostela, 2006), pp. 296-297.

⁹⁸⁶ Este es decorado en uno de sus frontales con ángeles tenantes con escudos – identificables como de los Soutomaior –, mientras que el otro frontal muestra nuevamente la alternancia de columnas y escudos (en los cuales actualmente es imposible diferenciar decoración). En uno de los lados menores aparece un gran escudo que por su configuración podría atribuirse a los Manrique; mientras que el otro no muestra figuración, indicando que este último lateral se encontraría originalmente adosado a la pared. Hubo dos grandes personalidades que pertenecieron a la familia Manrique en la sede compostelana, el primero, el arzobispo don Gómez Manrique (†1375), quién después de ser arzobispo de Compostela lo fue de Toledo, donde se encuentra sepultado. Luego, contemporáneo a Álvaro Núñez de Isorna, fue nombrado arzobispo el sobrino de don Gómez, Juan García Manrique. Este arzobispo, tras ser desterrado de su sede, murió en Portugal en 1416, siendo posiblemente sepultado en Coimbra. LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, VI, pp. 266-267.

sepulcros que hubiesen estado dispuestos en el mismo espacio y, por tanto, se habría intentado darles una unidad visual a través de las formas y los motivos figurativos empleados. En cualquier caso, esto no tendría que ser una razón que llevase a pensar que hubiesen sido esculpidos en la misma época, pues la unidad estilística podría darse a medida que se fuesen incluyendo piezas en ese espacio hipotético. En cuanto al posible espacio, sabemos que Álvaro Núñez de Isorna mandó ser enterrado en la Capilla de los Arzobispos, donde crea un espacio diferenciado para él y un reducido grupo de personas, algunas de las cuales aparecen recogidas en su testamento (1448), donde puede leerse:

«... mandamos enterrar noso corpo enno Cabidoo vello da dicta Iglesia de Sanctiago enno Arco como entran a o dicto Cabidoo a a mao dereita onde o Arcediago da Reyna Nuno González de Bendaña noso Parente se quisera enterrar a o qual nos auvemos feito moymento et Sepultura enna mesma parede como van a alende da Sepultura et moymento do Arcediago de Nendos Johan Rodriguez de Medin enno qual lugar ja mandamos facer un Moymento perteescente a noso estado (...), et de parte de dentro acerca do noso Moymento esté un Altar et un apartamento para cinco ou seis personas que possan estar arredor do dito Altar et un apartamento para cinco ou seis personas que possan estar arredor do dito Altar, o qual dito apartamento seja de paos de ferro boos et altos con sua porta pequena et assi seja cercado destes paos de ferro grosos et altos et boos o dito Cabidoo deslo dito noso Moymento fasta o cabo do dito Cabidoo con sua porta mais grande que non possa entrar ome a o dito Cabidoo, salvo por la dita porta grande»⁹⁸⁷.

Esta referencia indica que el arzobispo Isorna fue enterrado en el espacio que se correspondía con la capilla funeraria que había sido fundada por Juan Arias, donde se encontraban los otros arzobispos y miembros de la congregación compostelana. Llama la atención Carrero Santamaría sobre el hecho de que Isorna manda crear ese espacio separado en el panteón destinado a su enterramiento y el de algunos de sus familiares, un espacio privado en el que además llevaría a cabo otras obras, como las pinturas murales en las que se incluirían las imágenes de «a Virgen María et o seu Fillo bendito, et despois o glorioso Apostol Sanctiago et despois Sancta Catalina et despois Sancta María Magdalena et San Juan Baptista et Sancta Margarita»⁹⁸⁸. ¿Podrían quizá pertenecer estos tres ejemplos a ese espacio?⁹⁸⁹, ¿o encontrarse en el marco más amplio de la Capilla de los Arzobispos?

⁹⁸⁷ Referido en LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, VII, Apéndices, XXV, pp. 91-92; CARRERO SANTAMARÍA, “La Capilla de los Arzobispos”, p. 40.

⁹⁸⁸ LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, VII, Apéndices, XXV, p. 91; CARRERO SANTAMARÍA, *Las catedrales de Galicia*, p. 297.

⁹⁸⁹ Existen referencias a varias personas que tenían sus enterramientos próximos al de Isorna: Nuno González de Bendaña y Johan Rodríguez de Medin, citados en el propio testamento de Isorna, de los que afirma que han llevado a cabo los monumentos funerarios. Existen referencias documentales que sitúan cerca del sepulcro de Isorna también el del cardenal Menéndez de Murraco, pues se remite a su localización en las indicaciones dadas para la procesión que se llevaría a cabo tras su muerte, o el del cardenal Gómez Fernández de Viveiro, quien en su testamento de 1484 indica que su sepulcro se situaría próximo al de Isorna, pero en este caso fuera de la reja. CARRERO SANTAMARÍA, *Las catedrales de Galicia*, p. 297.

En cualquier caso, debemos tener en cuenta que en el claustro catedralicio habrían existido muchos más monumentos funerarios que desaparecieron tras la destrucción de este espacio. Pero carecemos de fuentes que nos permitan saber cuántas de las personas que eligieron el claustro como lugar de enterramiento habrían sido enterradas en un sepulcro exento, ni cuántos de estos sepulcros contaban con programas visuales similares al sepulcro del Calvario, ni si existirían más que mostrasen este tipo de unidad visual a través de los motivos representados. Por esta razón, las conexiones que puedan establecerse entre los escasos restos conservados difícilmente podrán arrojar la suficiente luz para reconstruir la compleja realidad funeraria presente en este espacio durante los siglos bajomedievales.

En relación con esta carencia de ejemplares conservados que permitan llevar a cabo una aproximación más completa al sepulcro del Claustro, no podemos olvidar el hecho de que mientras para el sepulcro de Isorna existen numerosos paralelos en el contexto gallego, pues la tónica general a la hora de decorar los sepulcros era la introducción de escudos familiares, no sucede lo mismo para el sepulcro del Calvario, que solo podría ser puesto en relación con el de Cao de Cordido a través de sus programas visuales, pues ambos representan el Calvario y figuras apostólicas.

Esta combinación iconográfica fue común en la escultura funeraria portuguesa, donde se conservan un total de seis sepulcros góticos que responden a esta condición⁹⁹⁰, todos datados en el siglo XIV a excepción de uno: el de Rodrigo Sanches, del siglo XIII. Quizá deba tenerse en cuenta para el estudio del sepulcro del Calvario del claustro compostelano que desde el segundo tercio del siglo XIV empieza a trabajar en la ciudad apostólica un taller portugués vinculado al Mestre Pêro de Coimbra – el centro escultórico más importante del norte de Portugal –, que traería consigo las soluciones y modelos presentes en el área conimbricense, difundidos por Galicia durante la segunda mitad del siglo XIV y el siglo XV⁹⁹¹.

⁹⁹⁰ Debe aclararse que dos de estos sepulcros, el de João Gordo (Porto) y el de Afonso Pires (Balmesão), no muestran un apostolado bajo arcos según el planteamiento habitual, sino que lo que se representa en sus frontales es la última cena, pero individualizando a cada una de las figuras al encontrarse estas enmarcadas por arcos. A pesar de tratarse de una escena evangélica consideramos que la introducción de los apóstoles en estos sarcófagos debe ser contabilizada, pues por un lado lleva a la presencia del apostolado en el monumento, y por otro, a través de las microarquitecturas se presenta una configuración similar a la que puede verse en los ejemplares en los que se presentan a los apóstoles independientemente.

⁹⁹¹ A este taller se asocia una Virgen conservada en el Museo do Pobo Galego (principios del siglo XV), que la historiografía considera labrada o bien por un maestro portugués o por uno gallego, pero con una marcada influencia portuguesa. Franco Mata asoció también a este taller la producción escultórica conservada en la iglesia de Santa María de Gracia de Monterrei. Sobre el impacto de esta influencia portuguesa en Galicia véase: Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, “La Virgen de la O del antiguo trascoro de la catedral compostelana y su filiación conimbricense”, *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 47 (1981), pp. 409-415; Carmen MANSO PORTO, “La escultura gótica y renacentista en Galicia”, *La escultura gallega: el centenario de Francisco Asorey* (Santiago de Compostela, 1991), pp. 31-54; MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, pp. 432-437; Pedro DIAS, “A pedra de Ançã, a escultura de Coimbra e a súa difusión en Galicia”, *Do tardogótico ó manierismo. Galicia e Portugal* (A Coruña-Lisboa, 1995), pp. 9-24; Ángela FRANCO MATA, “La recepción de obra de arte extranjero en la Galicia del siglo XV”, *Os Capítulos da Irmandade. Peregrinación e conflito social na Galicia do século XV* (Santiago de Compostela, 2006), pp. 216-217.

Ramôa Melo vinculaba con el taller de Coimbra los sepulcros de Rodrigo Sanches, Isabel de Aragón, João Gordo, Gonçalo Pereira y Afonso Pires, todos ellos de entre la segunda mitad del siglo XIII y finales del XIV⁹⁹². Todos estos ejemplares muestran la combinación iconográfica Calvario-Apostolado, destacando los casos de João Gordo y Afonso Pires que, introducían al apostolado a través de la figuración de la última cena.

Así, nos preguntamos si este taller portugués que comienza a trabajar en Compostela durante el siglo XIV podría ponerse de algún modo en relación con el sepulcro del calvario del claustro, cuya configuración se encuentra más próxima a los ejemplos portugueses que a los gallegos que conservamos. Una primera hipótesis llevaría a plantear que este sepulcro hubiese sido producido en algún momento de la segunda mitad del siglo XIV a manos de esos autores portugueses que llegaron a Compostela⁹⁹³.

Pero que exista en esta pieza una influencia portuguesa no tiene por qué significar que este hubiese sido labrado por escultores portugueses. Otra posibilidad sería que existiese en el claustro catedralicio de Compostela algún ejemplar similar en el que se hubiese inspirado el creador de este otro; es decir, que aquel taller de Coimbra que trabajó en Compostela en el siglo XIV hubiese llevado a cabo un sepulcro en el que se figurase el calvario y el apostolado y que este sirviese de modelo para esta pieza. En este sentido, se estaría siguiendo para el sepulcro del calvario el esquema habitual de los escudos que se estaba utilizando en la producción funeraria gallega en el siglo XV, pero cambia la heráldica por imágenes religiosas a modo de atlantes.

Seguimos sin poder concluir definitivamente cual sería la cronología en la que se llevó a cabo esta pieza, pero suponemos que tal vez fuese a principios del siglo XV, posiblemente derivando de modelos portugueses establecidos en el siglo XIV. En cualquier caso, podemos concluir que tanto el sepulcro de Cao de Cordido en Bonaval como este sepulcro del calvario en el claustro compostelano constituyen dos piezas excepcionales en el contexto gallego por ser las únicas que conservamos en la actualidad en las que se figuren este tipo de imágenes, combinando por un lado el calvario, y por otro, la representación de los apóstoles.

En cuanto a esta combinación iconográfica, afirmaba Guillermo Durando en su *Rationale* (1.3.10), cuando trataba de la presencia de imágenes en las iglesias, que a veces los apóstoles son representados junto a Cristo porque estos fueron «testigos de palabra y de obra, hasta los confines de la tierra»⁹⁹⁴. Además, la introducción de los apóstoles en la figuración de los monumentos funerarios pudo tener una vinculación con la manifestación de la fe, que tiene su

⁹⁹² Referíamos con anterioridad a estas piezas, véanse páginas 234-235. Un sexto ejemplar portugués que incluye ambas figuraciones es el sepulcro del obispo de Évora Dom Pedro II (†1340). En este se dividen seis apóstoles en cada uno de los laterales y se dispone el calvario en la cabecera.

⁹⁹³ Cabe resaltar que las microarquitecturas presentes en los ejemplos conimbricenses antes referidos y las que se figuran en el sepulcro del Claustro presentan grandes diferencias. En este sentido el sepulcro compostelano se aproxima más a los otros ejemplares gallegos.

⁹⁹⁴ THIBODEAU, *The Rationale Divinorum Officiorum*, p. 36.

muestra fundamental a través del Credo⁹⁹⁵. El Credo, a raíz de un sermón atribuido a san Agustín, fue directamente vinculado con los apóstoles, llegando a considerarse que había sido pronunciado por ellos mismos [«esta creença que llaman Credo en que hay doze verssos que dixo cada uno el suyo»]⁹⁹⁶:

«Sant pedro dixo Creo en dios padre criador del çielo et dela tierra. Sant Ioan dixo. Creo en ihu xpo su fijo uno que es nro señor. Santiago fijo del zebedeo dixo que fue conçevido de spu santo et nasçio de maria virgen. Sant Andres dixo resçeibio passion en poder de pilato et fue cruçificado et muerto et soterrado. Sant phelipe dixo desçendio alos infiernos a sacar a sus amigos. Santo Tomas dixo a terçer dia ressuçito de entre los muertos. Sant Bartolome dixo subio a los çielos et see ala diestra parte de dios su padre poderoso sobre todas las cosas. Sant Matheo dixo, verna dende a judgar los bivos et los muertos que se entienden por los salvos et por los perdidos. Santiago alfeo dixo. Creo en el spu santo. Sant Symon dixo en la santa iglesia catholica ayuntamiento de todos los santos. Iudas jacobí dixo, redepçion delos pecadores. Sant Mathias. Resuçitamiento de la carne et vida para sienpre jamas syn fin. Et esta fe et esta creença dexaron ellos escripta en su vida et esta pedricaçion dieron et demostraron por sancta et por verdadera. Et por ensalçar esta creença posieron las cabeças»⁹⁹⁷.

(Alfonso de Valladolid, *Libro de las tres creencias*)

Alfonso de Valladolid (†1346), un hebreo converso anteriormente conocido como Abner de Burgos, empezaba su *Libro de las tres creencias* afirmando que el credo ofrece el camino a la verdad y a la salvación⁹⁹⁸. Estas cuestiones llevan a entender que la figuración de los apóstoles en los monumentos funerarios funcionaría como imágenes transmisoras de la fe del difunto y de su esperanza en la salvación tras la muerte, convirtiéndose en un motivo habitual en la figuración de los sepulcros. Pero en Galicia, como comentábamos, los apostolados no son un recurso tan habitual como en otras zonas. Este mensaje coincide con el que quedaría asociado a la propia introducción de Cristo en la cruz, que materializa en el monumento funerario el momento en el que la muerte de Cristo abrió la posibilidad de ser salvados, es decir, sería también una muestra de fe por parte del difunto.

Remitíamos con anterioridad a la interpretación que había sido dada para las microarquitecturas como una referencia a la Jerusalén Celeste. Quizá este significado fuese complementado por la introducción de los apóstoles, pues como narra el Apocalipsis: «El muro de la ciudad tenía doce fundamentos, y sobre ellos doce nombres, de los doce Apóstoles del Cordero» (Ap. 21:14). A este planteamiento vinculado al final de los tiempos podría responder la idea de disponer a los apóstoles como atlantes en el sepulcro del Claustro. Nuevamente

⁹⁹⁵ CENDÓN FERNÁNDEZ, “Los santos de su devoción”, pp. 785-786

⁹⁹⁶ ROBINSON, *Imagining de Passion*, pp. 39-40.

⁹⁹⁷ Tomado de: ROBINSON, *Imagining the Passion*, p. 40.

⁹⁹⁸ ROBINSON, *Imagining the Passion*, p. 39.

encontrándonos una introducción de imágenes religiosas con una finalidad prospectiva, que mira a la salvación del difunto tras la muerte⁹⁹⁹.

Finalmente, consideramos adecuado remitir a otro ejemplo posterior en el que posiblemente, como refería López Ferreiro, se introdujo el apostolado en un programa visual funerario dentro del entorno del antiguo claustro de la Catedral, y en el que además existiría la presencia del crucifijo, aunque desconocemos en que tipología: el proyecto del arzobispo Lope de Mendoza (1399-1445)¹⁰⁰⁰. Según Núñez Rodríguez, la prioridad de la capilla construida por Lope de Mendoza, a través de su programa figurativo, era constituirse como «verdadero prontuario sobre el valor de la plegaria y de las cuatro oraciones: Padre Nuestro, Credo, Ave María y Salve»¹⁰⁰¹, y continuaba afirmando que «el crucifijo focalizaba la fe de quien asumió el control episcopal, y los doce enviados para predicar el evangelio de Cristo constituyen una propuesta ya manifestada en el Sínodo de León de 1303: “Los doce artículos, conforme se dicen en el *credo in Deum*, asignando cada artículo a uno de los doce apóstoles”»¹⁰⁰².

7.4. RECAPITULACIÓN.

Como hemos visto, los sepulcros de Juana de Castro y Fernan Cao de Cordido son los únicos ejemplares en los que se figura a Cristo crucificado que puede ser datado en el siglo XIV. A mayores de estas dos obras, se conservan otros dos sepulcros medievales en los que se figura el Calvario: el de Soutomaior en Santo Domingo de Pontevedra y el del claustro de la Catedral de Santiago de Compostela, que como comentábamos, podrían datarse en el siglo XV.

Si nos centramos en el caso de Fernan Cao de Cordido, afirmaba Chamoso Lamas que la figuración de este sepulcro obedecería «sin duda, a un exclusivo propósito conmemorativo al que basta una fórmula adoptada de antemano»¹⁰⁰³. Siguiendo a este autor las imágenes presentes en estos relieves no serían el resultado de un programa pensado o el reflejo de unas devociones personales, sino que se trataría de una pieza producida siguiendo formulaciones que podrían considerarse codificadas. De hecho, las imágenes religiosas dispuestas en este sepulcro resultan estereotipadas, llevando a pensar que la configuración de la yacija responde más a una

⁹⁹⁹ En el caso específico del sepulcro del Claustro creo que debe tenerse en cuenta que para su frontal se está eligiendo la misma configuración que existía en aquella *tabula retro altaris* que presidiría el espacio catedralicio. De este modo, quizá el significado de esos apóstoles bajo arcos no sea únicamente vinculable a la salvación del difunto a la intercesión futura, sino quizá también tendría un significado conmemorativo que, a través de la imagen, vinculaba al difunto con la sede.

¹⁰⁰⁰ Además de estas imágenes, en la capilla de este arzobispo había una imagen de culto de san Pedro que se encuentra hoy en el Museo de la Catedral. Para la empresa de Lope de Mendoza véase: LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, VII, pp. 113-114; CAAMAÑO MARTÍNEZ, “El arzobispo compostelano don Lope de Mendoza”, pp. 17-68; CENDÓN FERNÁNDEZ, “Cuando la muerte se acerca”, pp. 227-260; Ramón YZQUIERDO PERRÍN, “El mecenazgo del arzobispo compostelano Don Lope de Mendoza en Santiago y Padrón”, *Abrente*, 38-39 (2006-2007), pp. 117-172.

¹⁰⁰¹ Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, “La imagen como sujeto-agente de la memoria”, *Os Capítulos da Irmandade. Peregrinación e conflito social na Galicia do século XV* (Santiago de Compostela, 2006), p. 129.

¹⁰⁰² NÚÑEZ RODRÍGUEZ, “La imagen como sujeto-agente”, p. 130.

¹⁰⁰³ CHAMOSO LAMAS, *Escultura funeraria*, p. 605.

producción casi “seriada” que a un programa personal. Esta prefabricación puede percibirse en la ausencia de devociones personales – o locales – que generalmente eran dispuestas en los sepulcros, remitiendo a quienes habrían de ser los intercesores de cara al Juicio¹⁰⁰⁴. Pero en el caso del sepulcro de Cao de Cordido no se está remitiendo a esa intercesión condicionada por la devoción personal del difunto, ni siquiera se representan imágenes establecidas por las devociones locales, sino que se remite a una serie de figuras básicas. En cualquier caso, debe tenerse en cuenta que, siguiendo la cronología propuesta, el sepulcro habría sido llevado a cabo todavía en vida de Fernan Cao de Cordido, por lo que pudo haber conocido el diseño del arca destinada a contener su cuerpo.

Andrade Cernadas llamaba la atención sobre el hecho de que, aunque existen alusiones a las sepulturas en los testamentos estas no indican cómo deberían ser o qué imágenes deberían contener¹⁰⁰⁵. Nos preguntamos si esta ausencia sería una señal de que los programas no dependen de un encargo personal. Pero, aunque las imágenes no formasen parte de un programa estructurado por parte del comitente, la elección del tipo de sepultura en la que iba a descansar su cadáver muestra ya una serie de indicaciones personales. En este sentido, Binski afirmaba que «tombs were a complex field of display; and this display was inextricably bound up with notions of selfhood»¹⁰⁰⁶. Así, simplemente a través de la elección del tipo de “decoración” que sería figurada en un sepulcro se está haciendo un alegato visual que asocia a la persona con una cierta posición dentro de la estructura social, ya sea a través de una identificación social como parte de un linaje por medio de la heráldica o de su identificación como cristiano a través de las imágenes religiosas.

Resulta llamativo que en el territorio gallego se conserven únicamente cuatro sepulcros bajomedievales en los que aparece la imagen de Cristo crucificado, pues fue una imagen elegida habitualmente para los monumentos funerarios en otras áreas geográficas. A la hora de buscar una respuesta a esta llamativa ausencia encontramos una serie de posibles razones que la explicasen.

En primer lugar, debe tenerse en cuenta que muchos de los sepulcros medievales que existieron en Galicia se han perdido, un hecho al que remitieron ya otros autores¹⁰⁰⁷. Así, las muestras que conservamos se convierten en ejemplos excepcionales por carecer de paralelos, que quizá existieron, pero no llegaron a nuestros días. Se conocen incluso casos de sepulcros

¹⁰⁰⁴ Dentro de esta elección suele mostrarse un claro impacto no solo de las devociones personales sino también de las locales, de modo que en el caso gallego resultaría habitual la elección de Santiago.

¹⁰⁰⁵ ANDRADE CERNADAS, “Los testamentos”, p. 103.

¹⁰⁰⁶ BINSKI, *Medieval Death*, p. 92.

¹⁰⁰⁷ Por ejemplo, Moralejo Álvarez al iniciar el análisis de la escultura funeraria ourensana afirmaba que «tal diversidad en tan reducido número de obras, acrecienta el valor de cada una de ellas, convirtiéndolas en únicas supervivientes de otros tantos talleres, y, en consecuencia, de una producción bastante más extensa». MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica en Galicia*, p. 546. Remitíamos en este trabajo a un buen ejemplo de la amplia pérdida de piezas, cuando tratábamos el caso específico de los sepulcros que habrían existido en el ámbito de la Catedral de Santiago de Compostela. Sobre estos afirmaba López Ferreiro que «los labrados para la Catedral desaparecieron casi todos al deshacerse el claustro viejo y al reformarse el trazado de la plaza de la Quintana, que era el antiguo cementerio de la ciudad». LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, VII, p. 385.

que fueron destruidos en época contemporánea, como el caso del sarcófago de San Francisco de A Coruña al que nos referíamos anteriormente. Este sepulcro había sido trasladado del convento franciscano al Castillo de San Diego por decisión del dueño, quien lo estuvo utilizando como lavadero, para finalmente mandar que destruyesen su figuración ante la posibilidad de que la Academia Provincial de Belas Artes adquiriese la pieza¹⁰⁰⁸.

A esta primera razón que puede justificar la ausencia de más sepulcros con la imagen del Crucificado debe sumarse el hecho de que monumentos que originalmente podrían haber sido exentos se encuentran hoy en día adosados a la pared, de modo que se imposibilita el conocimiento de sus programas visuales al completo. Es decir, que existe la posibilidad de que se conserven más ejemplares con esa imagen, pero que permanecen desconocidos. Buen ejemplo de esta realidad es el caso del sepulcro de Juana de Castro, considerado hasta 2018 una pieza figurada únicamente en uno de sus frontales, y que ahora se sabe sería un monumento exento con un programa visual completo. No descartamos que en el futuro otros investigadores continúen descubriendo estas joyas ocultas, de modo que se pueda aumentar nuestro conocimiento sobre la producción funeraria gallega.

Una visión general del panorama gallego muestra que en la escultura funeraria bajomedieval en Galicia se tiende más a la identificación familiar que a la muestra de referencias religiosas¹⁰⁰⁹; aunque esta identificación como cristianos se transmitiese por medio de otros recursos, como la localización del enterramiento en un espacio religioso. Esta preeminencia de motivos laicos sobre los religiosos tiene diversas explicaciones, como que la mayor parte de sepulcros conservados en Galicia se corresponde a monumentos de laicos, o que el propio funcionamiento de la sociedad medieval llevaba a una clara superioridad de la vinculación familiar. Además, el propio contexto sociopolítico de la Galicia bajomedieval podría justificar esta preferencia por elementos familiares sobre los religiosos, pues durante el siglo XIV la vieja nobleza gallega va desapareciendo, alzándose tras la contienda trastamarista nuevas estirpes que ostentarán el poder político, económico y social¹⁰¹⁰.

En el caso específico de las figuraciones religiosas, teniendo en cuenta que partimos de una realidad fragmentada a la hora de plantear conclusiones a este respecto, podría afirmarse que en la escultura funeraria gallega se tiende a presentar otras imágenes para remitir a la redención. En lugar de Cristo muerto en la cruz como culmen de su sacrificio por el ser humano, se percibe una preferencia por la imagen de Cristo ya resucitado mostrando las llagas. Además, en numerosas ocasiones se recurre a imágenes relativas a la Virgen, especialmente a la

¹⁰⁰⁸ MANSO PORTO, “La escultura funeraria”, p. 382.

¹⁰⁰⁹ Será especialmente en el siglo XV cuando se opte de manera mayoritaria por las figuraciones heráldicas y vinculadas a la memoria social, dejando generalmente de lado las imágenes religiosas que quedan relegadas a pequeños motivos casi anecdóticos. Siguiendo a Binski, esta desaparición de las imágenes religiosas en los monumentos funerarios se habría dado en prácticamente toda Europa occidental con ciertas excepciones, como es el caso de Italia, donde afirma que la imaginería cristológica seguiría en uso. BINSKI, *Medieval Death*, p. 93.

¹⁰¹⁰ Para una aproximación a esta situación véase: GARCÍA ORO, *La nobleza gallega*.

Anunciación – una de las representaciones más comunes en el ámbito funerario gallego¹⁰¹¹ –, a través de la que se remite a la Encarnación de una forma más amable.

Finalmente, debe tenerse en cuenta que, como referíamos al inicio de este capítulo, conservamos en el territorio gallego fragmentos de piezas cuyo origen es desconocido, pero para los que algunos autores suponen una función funeraria. Este es el caso del relieve dispuesto hoy en el atrio del convento de Santa Bárbara en A Coruña¹⁰¹² [Fig. 56]. Se han propuesto diferentes cronologías para esta pieza que abarcan desde finales del siglo XIV hasta ca. 1500¹⁰¹³, optando en nuestro caso, por datarla en el siglo XV. En este relieve se despliega, siguiendo la lectura de Barral Rivadulla – con la que estamos de acuerdo –, un programa que remite al juicio individual del alma tras la muerte¹⁰¹⁴. En este relieve el Crucificado no forma parte de la escena del Calvario, como generalmente sucedía en las otras producciones referidas hasta ahora, sino que se incluye como parte de la imagen de un Trono de Gracia¹⁰¹⁵.

Se desconoce de donde provendría este relieve, pero se cree que habría sido dispuesto en la fachada del edificio coruñés en el siglo XVI, siguiendo la inscripción que aparece sobre él indicando la fecha 1613, una cronología que coincidiría con reformas que tuvieron lugar en el convento¹⁰¹⁶. Entre las funciones propuestas para este relieve, Filgueira Valverde lo

¹⁰¹¹ David CHAO CASTRO, “Escultura caballeresca en el siglo XV”, *Os Capítulos da Irmandade. Peregrinación e conflito social na Galicia do século XV* (Santiago de Compostela, 2006), p. 288.

¹⁰¹² Quisiéramos llamar la atención sobre el desgaste que ha sufrido esta pieza en las últimas décadas. Este se advierte si se compara una imagen actual con la fotografía incluida como figura 166 en el *Inventario* de Castillo López, donde se pueden ver detalles que hoy son completamente imperceptible [Lám. 130]. Para una aproximación al estudio de este convento véase: M^a Dolores BARRAL RIVADULLA, *La Coruña en los siglos XIII al XV. Historia y configuración urbana de una villa de realengo en la Galicia medieval* (A Coruña, 1998), pp. 353-376.

¹⁰¹³ CASTILLO LÓPEZ, *Inventario*, II, p. 258; M^a Dolores BARRAL RIVADULLA, “La imagen del Más Allá en el cambio del gótico al renacimiento: el relieve de la Plaza de Santa Bárbara de A Coruña”, *Humanitas. Estudios en homenaxe ó Prof. Dr. Carlos Alonso del Real* (Santiago de Compostela, 1996), p. 876; Ramón YZQUIERDO PERRÍN, “Iconografías de San Francisco de Asís en Galicia: tradiciones, leyendas y textos”, *Anuario Brigantino*, 36 (2013), p. 313.

¹⁰¹⁴ Dicha escena se conforma a través de las siguientes imágenes: san Miguel pesando las almas; Santiago Apóstol y san Francisco presentando el alma del difunto; Dios padre sedente que sostiene a Cristo crucificado; el alma que aparece orante ante estos; y finalmente, la figura de un fraile franciscano también orante que llevaría a cabo plegarias por el difunto desde el mundo terrenal. Anteriormente esta figura había sido identificada como santo Domingo, santa Bárbara o santa Clara. Fue Barral Rivadulla quien propuso la hipótesis de que se tratase de un fraile franciscano orando por el difunto, afirmando que «esta ... figura supone la materialización de la creencia de que intercesión y el recuerdo de los vivos, por medio de la oración, eran pasaportes imprescindibles para el Más Allá». Este planteamiento nos parece acertado y lo secundábamos ya en un trabajo anterior. Finalmente, en la lista de identificaciones aportadas para esta figura, Yzquierdo Perrín proponía una nueva interpretación afirmando que podría tratarse de una figuración del hermano León, quien había acompañado a san Francisco al Monte Alverna, donde tuvo lugar su estigmatización. Manuel de CASTRO, *La provincia franciscana de Santiago. Ocho siglos de historia* (Santiago de Compostela, 1984), p. 212; Miguel GONZÁLEZ GARCÉS, *Historia de La Coruña. La Edad Media* (A Coruña, 1988), p. 418; BARRAL RIVADULLA, “La imagen del Más Allá”, p. 874; BARRAL RIVADULLA, “Aspectos de lo cotidiano”, pp. 285-286; YZQUIERDO PERRÍN, “Iconografías de San Francisco”, p. 313; CARREÑO, “La polivalencia de la imagen”, p. 343.

¹⁰¹⁵ No se trataría de una Trono de Gracia – o Trinidad vertical – habitual, pues carece de la representación del Espíritu Santo. Esta imagen de Padre e Hijo, que remite a quienes estarían presidiendo el Juicio, aparece flanqueada por las figuras del sol y la luna, que en este caso aparecen con sus localizaciones habituales intercambiadas.

¹⁰¹⁶ BARRAL RIVADULLA, *La Coruña*, p. 373.

consideraba parte de un baldaquino perdido, un tipo de producciones que gozó de amplia difusión a lo largo del siglo XV en el territorio gallego, y al que podría adaptarse iconográficamente¹⁰¹⁷. Por su parte, Barral Rivadulla planteaba que este relieve tuviese quizá una función similar a los que aparecen dispuestos en la capilla mayor de la iglesia de San Francisco de Betanzos, de modo que servirían para resaltar figurativamente un espacio relevante del edificio¹⁰¹⁸. Varios autores propusieron para este relieve un origen funerario, desde Carré Aldao, Castro y Castillo López¹⁰¹⁹, suponiendo que hubiese formado parte de un sepulcro perdido del que se habría rescatado este fragmento, para luego ser recontextualizado y resignificado al ser dispuesto en su nueva localización. Ya Barral Rivadulla destacaba que, aunque quizá esta fuese una posibilidad, se carece de paralelos funerarios en el territorio gallego para relacionar con esta pieza. Como veníamos afirmando, la producción escultórica funeraria del siglo XV en Galicia tiende generalmente a la figuración de decoraciones heráldicas, siendo prácticamente inexistentes los ejemplares en los que se incluyen imágenes religiosas, y todavía menos, tratándose de escenas narrativas como la que se muestra en este relieve. En cualquier caso, no debemos olvidar tampoco la gran pérdida de monumentos que nos imposibilita conocer realmente la realidad visual de estos últimos siglos medievales.

Algo similar sucede con el relieve que se conserva embutido en el muro sur de la Capilla de los Condes, en la iglesia de Santa María de Gracia de Monterrei (Ourense) [Fig. 55]. En este caso se representa la figura del Crucificado bajo un arco lobulado sujeto por columnas entorchadas y que acoge en sus enjutas unas carnosas decoraciones vegetales. Cristo en la cruz es la única figura representada, es decir, no forma parte de ninguna escena, no aparecen ni María ni Juan, como sucedía en el resto de las imágenes dispuestas en los sepulcros citados hasta ahora. Se desconoce completamente la procedencia de esta pieza, de modo que no se sabe cuándo habría sido labrada ni para qué finalidad. Las características de la imagen de Cristo nos llevan a delimitar la posible cronología a los siglos XIV y XV, pues la imagen reproduce todas las dinámicas visuales habituales de la figuración gótica de este tipo iconográfico. Teniendo en cuenta el espacio en el que se dispone el relieve, sabemos que fue ahí colocado en el siglo XV, cuando se llevaría a cabo la construcción de la capilla¹⁰²⁰, pero se desconoce si el relieve habría

¹⁰¹⁷ FILGUEIRA VALVERDE, *Baldaquinos gallegos*, p. 50.

¹⁰¹⁸ BARRAL RIVADULLA, “La imagen del Más Allá”, p. 876.

¹⁰¹⁹ Eugenio CARRÉ ALDAO, “Provincia de La Coruña”, *Geografía General del reino de Galicia*, V (A Coruña, 1980 [1936]), p. 537; CASTRO, *La provincia franciscana*, p. 212; CASTILLO LÓPEZ, *Inventario*, II, p. 258.

¹⁰²⁰ A pesar de que se desconoce también en qué momento se llevó a cabo esta capilla hay una serie de indicios que llevan a datarla en el siglo XV. En primer lugar, el propio muro en el que se abre muestra restos de lo que debió de ser un arcosolio que existía con anterioridad a que se abriese ese espacio, por lo que la iglesia – datada en el siglo XIII – ya debía estar construida cuando esto sucedió. Resulta fundamental para poder datar este espacio que el condado de Monterrei no fue instituido hasta principios del siglo XV, entendiéndose que la construcción de esta “Capilla de los Condes” no habría sido comisionada hasta después de que esto sucediese. Además, son claras las diferencias estilísticas entre los elementos arquitectónicos que se utilizan en la iglesia y los presentes en el espacio de la capilla, perteneciendo estos últimos claramente a una época más avanzada. FERNÁNDEZ SOMOZA, *El retablo pétreo*, p. 15-16; José Luis SENRA GABRIEL Y GALÁN, *Monterrei: Historia, arte, colección visitable* (Santiago de Compostela, 2001), p. 40. Para la historia de Monterrei véase: Xesús TABOADA CHIVITE, “Monterrey: resumen histórico y arqueológico”, *Boletín del Museo Arqueológico Provincial de Orense*, III (1947), pp. 27-43; Xesús TABOADA CHIVITE, *Monterrey* (Santiago de Compostela, 1960); Xesús TABOADA CHIVITE, *Guía de Monterrey* (Vigo, 1968); César OLIVERA SERRANO, “Los señores y el estado de Monterrey (siglos XIII-XVI)”,

sido labrado *ex professo* para este espacio, o si se trataría de una pieza reutilizada. En cuanto a las posibles cronologías, Senra Gabriel y Galán aportaba el mismo marco cronológico al que acabamos de remitir, afirmando que se trataba de una pieza «de cronología imprecisa pero en ningún caso anterior al siglo XIII»¹⁰²¹. Fernández Somoza establecía un marco cronológico más concreto, datando la pieza en la segunda mitad del siglo XV¹⁰²². Para su afirmación esta autora se basa en una supuesta unidad de estilo que, afirma, compartirían todas las piezas y que, en su opinión, evidenciarían «bien la labor de un solo artista, bien un reducido taller de escultores con una pareja manera de trabajar la piedra»¹⁰²³. De modo que la datación aportada por esta autora se basa en la comparación del relieve del crucificado con el retablo de la pasión que se encuentra en la misma capilla, para el que daba una cronología de la segunda mitad del siglo XV basándose en el supuesto impacto que sobre él habría ejercido la llegada de alabastros ingleses a Galicia a lo largo de dicha centuria¹⁰²⁴. Pero no todos los autores han dado la misma cronología para el retablo. Por ejemplo, González Sologaistúa y Peinado lo databan en el siglo XIV¹⁰²⁵, mientras que Sánchez Ameijeiras fija su cronología ca. 1435 basándose en el tipo de arnés utilizado en la figuración de los soldados¹⁰²⁶, una cronología secundada por Senra Gabriel y Galán pero rechazada por Fernández Somoza, quien afirma que ese tipo de arnés se mantendría a lo largo de toda la centuria. En nuestra opinión, posiblemente este relieve, embutido en el muro de la capilla, existiese con anterioridad a la construcción de esta y fuese reutilizado aquí, de modo que quizá debería darse a esta pieza una cronología de la primera mitad del siglo XV.

Respecto a la función que podría haber desempeñado originalmente este relieve, Fernández Somoza remitía a la posibilidad de que se tratase o bien de una simple decoración escultórica de la capilla, o que originalmente hubiese formado parte de alguna otra obra desaparecida, posiblemente un sepulcro¹⁰²⁷. De hecho, cabe pensar que podría haber existido algún sepulcro en el interior de la iglesia de Santa María de Gracia, teniendo en cuenta que fueron abiertos arcosolios para dicha finalidad y que posiblemente la Capilla de los Condes fue encargada para

Cuadernos de España, 80 (2006), pp. 147-170; Begoña FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, “El conjunto histórico de Monterrei: estado de la cuestión”, *Boletín Auriense*, 38/39 (2008-2009), pp. 91-114; Francisco PÉREZ RODRÍGUEZ, *La villa de Monterrei y su tierra (siglos X-XIX)* (Vigo, 2015).

¹⁰²¹ SENRA GABRIEL Y GALÁN, *Monterrei*, p. 42.

¹⁰²² FERNÁNDEZ SOMOZA, *El retablo pétreo*, p. 60.

¹⁰²³ Para esta autora el relieve del crucificado puede ponerse «en indudable paralelo estilístico con el retablo», remitiendo a una serie de cuestiones formales que encuentra en común en ambos como el tipo de pliegues empleados o la configuración de los rasgos anatómicos y faciales de los dos crucificados presentes en ambas piezas. FERNÁNDEZ SOMOZA, *El retablo pétreo*, pp. 54-55.

¹⁰²⁴ Además, rechaza que esta obra se pueda vincular a Diego López de Zúñiga y a Elvira Biedma, con quien se había relacionado la construcción de la capilla (Manso Porto), proponiendo Fernández Somoza que formase parte del proyecto de reforma que llevó a cabo Sancho Sánchez de Ulloa hacia 1482, atribuyendo hipotéticamente a este momento la realización del retablo. MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 418; FERNÁNDEZ SOMOZA, *El retablo pétreo*, pp. 60, 62.

¹⁰²⁵ Benigno GONZÁLEZ SOLOGAISTÚA, *Monterrey y el Camino de Santiago* (Madrid, 1944), pp. 49-51; Narciso PEINADO, “El castillo de Monterrey”, *Boletín de la Asociación Española d Amigos de los Castillos*, XLII, 11 (1963), p. 217.

¹⁰²⁶ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “El arnés y el armamento”, p. 429, nota 12.

¹⁰²⁷ FERNÁNDEZ SOMOZA, *El retablo pétreo*, p. 57.

servir de capilla funeraria [Fig. 57]. La ausencia de sepulcros en este espacio concreto podría explicarse por diferentes razones, entre ellas, que nunca llegasen a existir, teniendo en cuenta que la amplitud del estado señorial de los condes de Monterrei los llevó luego a enterrarse en otras localizaciones. En cualquier caso, existieron tumbas en el recinto de la iglesia, por ejemplo, en el exterior del templo al lado de la puerta norte (que sería la puerta principal de la iglesia) donde se conservan dos arcosolios, y sobre uno de ellos aparece grabada la inscripción: «Esta sepultura compro para siempre Juan Rodriguez Rabel notario público del rei e de Villa de Monte Rei e su muger Constanza Rodriguez e dieron por ella (a) Santa Maria de Monte Rei un terrero de diesmo que jas ao lagar d(e) aspera»¹⁰²⁸. En el interior del templo se conservan también restos de un sepulcro del siglo XV, tal y como indica una inscripción sujeta por un ángel, destruido en el XVI durante unas reformas en la iglesia¹⁰²⁹.

Además de la posible existencia de otros sepulcros en los que se figurase a Cristo crucificado, debe tenerse en cuenta que esta imagen podría encontrarse presente en los espacios funerarios de otros modos, es decir, a través de otras tipologías. Así, la proximidad a la imagen del Salvador, o la devoción a Cristo crucificado, podría presentarse a la hora de la muerte por medio de otras estrategias, sin necesidad de incluirla en los propios monumentos funerarios. Por ejemplo, en el referido caso de la capilla de los Condes, los sepulcros dispuestos en este espacio funerario se encontrarían próximos a la imagen de Cristo en la cruz presente en otras piezas, pues en las paredes de este recinto estaban el gran retablo pétreo de la pasión y un calvario de madera [Fig. 11].

Se conservan también referencias documentales en las que se pide expresamente ser inhumado frente a una imagen del Crucificado. Esto sucedía – como veíamos anteriormente – en el caso del obispo de Ourense Vasco Pérez Mariño, quien dejaba establecido en su testamento que quería ser enterrado junto al altar de la Santa Cruz, en el que se encontraba la imagen del Crucificado que él habría donado a la sede (véase página 135)¹⁰³⁰. Pero tenemos constancia de otros ejemplos de esta realidad. Así, Álvaro Díaz de Deza, dona en 1363 a la Comunidad de Santi Spiritus de Melide todas sus posesiones en Vilamor para que le permitiesen ser sepultado en dicha iglesia, solicitando que sea concretamente frente al crucifijo¹⁰³¹. Por su parte, el arzobispo compostelano Rodrigo de Moscoso, deja establecido en su testamento (1382) que quiere ser enterrado en el trascoro de la catedral, donde había fundado la capilla de Santa

¹⁰²⁸ Transcripción tomada de: SENRA GABRIEL Y GALÁN, *Monterrei*, p. 36.

¹⁰²⁹ SENRA GABRIEL Y GALÁN, *Monterrei*, p. 52.

¹⁰³⁰ En el arcosolio de este sepulcro aparece representada la Deesis, con Cristo mostrando las llagas en el centro siendo flanqueado por María y Juan en actitud suplicante. Estas imágenes se complementan con dos ángeles que se disponen en los ángulos del sepulcro y que aparecen portando los instrumentos de la Pasión. Así, con todos estos elementos que remiten a la redención y salvación del ser humano dentro del propio monumento, y su localización junto al espacio en el que se encontraba el Santo Cristo, se crearía una interrelación entre todas estas imágenes. Es decir, aunque no aparece la imagen del crucificado como tal en el sepulcro, se alude a la encarnación en la yacija por medio de las imágenes de la Epifanía y la Anunciación, y luego a su triunfo sobre la muerte a través de la Deesis y los ángeles con los *Arma Christi*, mientras que el momento específico de la muerte, aparece representado en el mismo espacio, pero no sobre el monumento.

¹⁰³¹ LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, VII, p. 71, nota 2.

María dos Ferros¹⁰³², especificando que será frente al crucifijo: «et corpus meum mando sepulture in Ecclesia Compostellana in sepultura posita ante Crucifixum»¹⁰³³. Conservamos hoy en día el conjunto que entonces se encontraba dispuesto sobre la estructura mural que cerraba el coro, el calvario del Sancti Spiritus, al que aludíamos anteriormente en este trabajo¹⁰³⁴.

Además de referir a una localización para la sepultura en relación con una pieza preexistente en la que se figuraba al Crucificado, también habrían existido otras imágenes vinculadas a los monumentos funerarios que habrían sido llevadas a cabo *ex professo*, pero no en los sepulcros, sino a través de otros medios¹⁰³⁵. Lamentablemente, desconocemos la existencia de casos específicos en los que se figure a Cristo crucificado, que quizá puedan ser desvelados por investigaciones posteriores. Por el momento, lo más cercano a lo que podríamos remitir sería el deteriorado mural del Descendimiento de la Capilla del Sancti Spiritus que se encuentra sobre el sepulcro del arzobispo Alonso de Moscoso.

En definitiva, puede comprobarse que, aunque el Crucificado, y por tanto la imagen del Calvario y la Crucifixión, no sean un motivo habitual en los sepulcros bajomedievales gallegos, y todavía en menor medida en el caso específico del siglo XIV, existieron otros medios a través de los que vincular la imagen del Crucificado con la muerte del individuo.

Volviendo sobre los ejemplos conservados que se sabe con seguridad que pertenecieron a monumentos funerarios, y teniendo en cuenta tanto los pertenecientes al siglo XIV como al XV, se percibe que la producción de sepulcros en los que se incluye de alguna forma la imagen de Cristo crucificado aparece focalizada en el ámbito de la Archidiócesis de Compostela. De los cinco ejemplos conservados – cuatro sepulcros y un arcosolio –, tres se encuentran en la propia Compostela, mientras que dos pertenecen a Pontevedra: la yacija de Soutomaior y el relieve del Museo de Pontevedra. Además, de estos cinco ejemplos cuatro son yacijas o peanas, mientras

¹⁰³² Con la creación de esta capilla se establecen en la catedral dos ámbitos funerarios vinculados al linaje de los Moscoso. Ya en el último tercio del siglo XIII Pedro Vidal había fundado una capilla funeraria en el lado noreste del transepto destinada a esta finalidad, que sería ampliada en 1387 por su descendiente Gonzalo Pérez de Moscoso. LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, VI, p. 215; Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, M^a Dolores FRAGA SAMPEDRO y M^a Luz RÍOS RODRÍGUEZ, “La capilla catedralicia de Sancti Spiritus en Compostela: fundación, promotor y devociones”, *Lienzos del recuerdo. Estudios en homenaje a José M^a Martínez Frías* (Salamanca, 2015), pp. 146-168.

¹⁰³³ Para testamento del arzobispo don Rodrigo de Moscoso véase: LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, VI, pp. 154-157 (p. 155 para la cita específica).

¹⁰³⁴ Sánchez Ameijeiras propone la posibilidad de que el Calvario de madera conservado en la Capilla de los Condes de Monterrei (siglo XIV) podría ser una réplica o haberse inspirado en el del Sancti Spiritus. Existe la posibilidad de que este Calvario fuese creado – o adquirido – para la iglesia de Santa María de Gracia y no específicamente para la Capilla de los Condes, siendo trasladada a este espacio con posterioridad. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “A importación de obras de arte”, p. 310; SENRA GABRIEL Y GALÁN, *Monterrei*, p. 42.

¹⁰³⁵ Sabemos que Álvaro de Isorna deja establecido en su testamento que se llevasen a cabo pinturas murales con imágenes religiosas en su espacio de enterramiento, en las que debía mostrarse la imagen «de Nuestra Señora con su Santísimo Hijo, de Santiago Apóstol, de Santa Catalina, de Santa María Magdalena, de San Juan Bautista y de Santa Margarita». Además, teniendo en cuenta el deterioro que sufriría en el territorio gallego este tipo de producción, dejó establecido también que estas pinturas debían ser repintadas cada seis años. LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, VII, pp. 184, 387.

que únicamente uno pertenecería a otra parte del monumento funerario, concretamente al arcosolio.

En cuanto a las localizaciones originales de los tres sepulcros que hemos comentado, una se encontraría posiblemente situada en el trancoro de la catedral de Compostela, mientras que las otras dos se encontraban originalmente en claustros, la de Cao de Cordido en el claustro del convento dominico de Bonaval y la otra en el claustro de la catedral. La localización del monumento en los casos de Bonaval y el claustro catedralicio conllevaría una limitación del tipo de espectadores que accederían a estas piezas, que venía dada por el propio espacio, pues tratándose de claustros el acceso era reservado fundamentalmente a religiosos. En el primer caso, frailes dominicos que atravesaban el claustro diariamente y que podrían haber llevado a cabo oraciones en torno a los monumentos funerarios de los Cao de Cordido, pues eran habituales las mandas testamentarias en las que se solicita que se lleven a cabo acciones en relación con los enterramientos. En el segundo, además de la simple visualización del sepulcro o de llevar a cabo oraciones en relación con él, cabe destacar que – de aceptarse el hipotético emplazamiento de este sarcófago en la Capilla de los Arzobispos – los miembros de la jerarquía eclesiástica se reunirían a su alrededor durante las celebraciones capitulares, pues siguiendo a Carrero Santamaría, dicha capilla habría sido un espacio multifuncional en el que también se habría situado temporalmente la sala capitular¹⁰³⁶. Debe tenerse también en cuenta que en estos espacios se habrían acogido celebraciones en los aniversarios de los difuntos, es decir, ceremonias en relación con los sepulcros allí localizados.

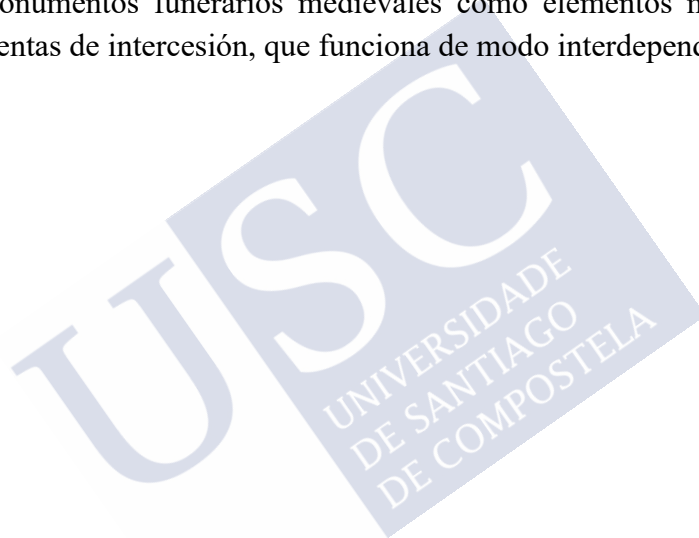
Finalmente, nos preguntamos cómo funcionaban las imágenes que se encontraban dispuestas en los sepulcros, ¿son imágenes en relación con los cuerpos enterrados en su interior o en relación con el exterior, con quien las visualiza?; ¿para quiénes son las imágenes representadas en los monumentos?; ¿tendrían una función vinculada con la propia salvación del difunto?; ¿o son para quienes las contemplan? Y en este caso, ¿se trata de muestras de fe vinculadas al difunto o podrían funcionar de otros modos complementarios, quizá como elemento focalizador de oraciones y plegarias?¹⁰³⁷; ¿podrían ser también las imágenes de este tipo multifuncionales permitiendo interactuar con ellas de diversas formas?

A este respecto, y para concluir este apartado dedicado a la figuración presente en las yacijas y peanas funerarias, regresemos sobre los ejemplares del siglo XIV, el sepulcro de Juana de Castro y el de Fernán Cao de Cordido. Estos sepulcros muestran una combinación decorativa que se corresponde con las dinámicas visuales propias del siglo XIV para la proyección de

¹⁰³⁶ CARRERO SANTAMARÍA, “La Capilla de los Arzobispos”, pp. 38-39.

¹⁰³⁷ A este respecto sabemos que Vasco Pérez Mariño, obispo de Ourense, dispone en su testamento (1342) que al terminar las misas que él habría dejado establecidas en relación con el altar de Santa Cruz, los capellanes que las llevaban a cabo debían ir a su sepulcro y llevar a cabo oraciones ante él: «Et isti capllani intersint omnibus horis canonicis in choro ecclesie auriensis et qualibet die in exitu missae quilibet ipsorum antequam a vestimentis exuantur veniat ante sepulturam nostram et dicat unum responsorium cum orant deus qui inter apostolicos in singulari et alias oraciones supradictas ut est dictum». Documento ACOu, *Escrituras* I, 12, tomado de: CASTRO y MARTÍNEZ SUEIRO (trans.), *Colección de Documentos*, pp. 288-295. Véase la nota 462 de esta tesis para la dirección de la consulta online en GMH.

enterramientos, potenciando tanto los vínculos de linaje como las devociones cristianas. Sobre esta cuestión, y entroncando con las preguntas planteadas, Panofsky hacía una diferenciación entre ambos tipos de figuraciones, afirmando que una tendría un carácter retrospectivo, pues se trata de elementos biográficos vinculados con la vida del difunto, mientras que otra tiene un carácter prospectivo, al vincularse a la vida tras la muerte y al futuro imaginado por el difunto en su condición de cristiano¹⁰³⁸. Esta dualidad era retomada por Marcoux, quien la combinaba con la establecida por Lauwers que diferenciaba entre dos modos de conmemorar a los muertos: una vinculada a la celebración de la memoria de grupo y otra vinculada a los gestos de intercesión por el propio individuo, de modo que uno de los tipos de decoración estaría vinculado a quienes observan, mientras el otro lo estaría con el difunto¹⁰³⁹. Marcoux demostraba como estas categorías no son opuestas, sino que se fusionan en los monumentos funerarios, concluyendo que lo retrospectivo es lo que remite a los ancestros y beneficia al grupo, mientras que lo prospectivo es lo que conlleva un beneficio para el alma del difunto, y a través de esta fusión presenta los monumentos funerarios medievales como elementos memoriales, pero también como herramientas de intercesión, que funciona de modo interdependiente¹⁰⁴⁰.



¹⁰³⁸ PANOFSKY, *Tomb Sculpture*.

¹⁰³⁹ Para este autor estas dinámicas representarían momentos históricos diferentes, es decir, que se sucederían cronológicamente. Según él la primera caracterizaría los siglos desde época carolingia al siglo XII, mientras que la segunda sería la dominante a partir de dicha centuria. Véase: Michel LAUWERS, *La mémoire des ancêtres, le souci des morts. Morts, rites et société au Moyen Age (Diocèse de Liège, XIe-XIIIe siècles)* (París, 1997).

¹⁰⁴⁰ Sobre la obra de Panofsky afirma que la principal carencia de su trabajo es que se centra en el estudio de las imágenes, en la iconografía, pero deja de lado otras cuestiones importantes como el material o la localización. Robert MARCOUX, "Memory, Presence and the Medieval Tomb", *Revisiting the Monument. Fifty Years since Panofsky's Tomb Sculpture* (Londres, 2016), pp. 49-67.

8. Imágenes de salvación retórica. Los difuntos como orantes ante el Crucificado

A lo largo del capítulo anterior hacíamos referencia a una quinta pieza conservada en Galicia y que, a pesar de su descontextualización, consideramos que formó parte de un monumento funerario: un relieve que actualmente se encuentra en el Museo de Pontevedra, que procedería originalmente del convento franciscano de esta ciudad¹⁰⁴¹ [Fig. 58].

La historiografía ha aportado diversas hipótesis para la cronología o la posible función original de esta pieza. El primer estudio en el que se refiere a ella fue llevado a cabo por Filgueira Valverde, quien la consideraba una producción del siglo XV¹⁰⁴². Por su parte Valle Pérez retrasa incluso más la cronología afirmando que el motivo de las bolas que aparece decorando el exterior del arco – un elemento típico de la escultura gallega o bien de hacia 1200 o de hacia 1500 – así como el tratamiento de las vestimentas lleva a pensar que se tratase de una obra del primer tercio del siglo XVI¹⁰⁴³. Fue Fraga Sampedro, en su estudio monográfico sobre esta pieza, quien adelantó la cronología al siglo XIV, especificando un marco cronológico de entre 1320 y 1339¹⁰⁴⁴. En nuestra opinión, la cronología propuesta por Fraga Sampedro se adecuaría más a la pieza y a la imagen del Crucificado representada en ella.

En cuanto al uso del relieve, el hecho de que actualmente se encuentre completamente descontextualizado no permite conocer cuales fueron su función o localización originales. Nuevamente, la historiografía ha aportado diferentes teorías sobre estas cuestiones. Filgueira Valverde afirmaba que este relieve habría decorado una de las puertas de la iglesia conventual de San Francisco de Pontevedra, entendiendo que se trataría de un tímpano¹⁰⁴⁵. Aunque esta pieza desempeñó esta función en determinado momento, no tendría por qué corresponderse necesariamente con su destino original¹⁰⁴⁶. Por su parte, como ha sido ya comentado, Fraga

¹⁰⁴¹ El relieve habría sido trasladado al Museo de Pontevedra tras el derribo de la capilla de Santa María do Camiño en 1935, pues se encontraba en este espacio desde 1859. Xosé FILGUEIRA VALVERDE, “Tímpanos medievales”, *Museo de Pontevedra*, 3 (1944-1945), p. 10.

¹⁰⁴² FILGUEIRA VALVERDE, “Tímpanos medievales”, p. 12

¹⁰⁴³ VALLE PÉREZ, “Entre a Baixa Romanidade e o Renacemento”, p. 65.

¹⁰⁴⁴ FRAGA SAMPEDRO, “Un calvario peculiar”, p. 161.

¹⁰⁴⁵ FILGUEIRA VALVERDE, “Tímpanos medievales”, p. 10

¹⁰⁴⁶ Se conserva un dibujo de Federico Alcoverro López de 1907 en el que se ve el relieve como tímpano en la puerta norte del muro que rodeaba el edificio conventual. En esta localización la figuración mariana se encuentra mirando al exterior del recinto, mientras que el lado con el Calvario daría al atrio. Esta misma disposición aparece reflejada en otro dibujo (s.d.), en este caso de Celso García de la Riega (†1914), bajo el título *Reconstrucción conjetural do convento e igrexa de San Francisco. Pontevedra. S. XIII*. Imágenes en el catálogo de exposición:

Sampedro se inclinaba hacia la hipótesis de la función funeraria, afirmando que esta pieza habría formado parte del arcosolio de un sepulcro, siendo reutilizado posteriormente como tímpano. Al carecer de otros medios a través de los que estudiar esta pieza más allá del propio relieve debe tenerse en cuenta que, dependiendo de cuál fuese el contexto y uso originales de la pieza, el significado de su figuración variaría, adquiriendo diferentes connotaciones. En nuestro caso, llevaremos a cabo el estudio partiendo de la hipótesis de que se tratase del arcosolio de un monumento funerario del siglo XIV¹⁰⁴⁷.

En este relieve aparece labrada la escena del Calvario¹⁰⁴⁸, con la habitual imagen de Cristo crucificado flanqueado por las figuras de la Virgen y Juan, pero en este caso complementada por dos ángeles – uno turiferario y otro ceroferario – dispuestos sobre el *patibulum*. Todas estas figuras fueron habituales en las escenas de la Crucifixión. La verdadera gran novedad que aporta el planteamiento figurativo de este relieve en el contexto gallego es la introducción de un orante ataviado de franciscano que aparece arrodillado a los pies de la cruz.

Esta nueva figura responde a dinámicas habituales de la imagen bajomedieval, pues a lo largo de estos últimos siglos medievales puede verse como se multiplican los sucesos y las figuras que aparecen a los pies de la cruz de Cristo¹⁰⁴⁹. Así, se multiplican las referencias a lo que aparecía narrado en los episodios evangélicos, pero también se multiplican las anécdotas y reflexiones derivadas de los apócrifos y de la patrística. En definitiva, se multiplican las figuras que asisten al evento¹⁰⁵⁰. Durante la Baja Edad Media se popularizó también un nuevo tipo iconográfico en el que toda una serie de figuras anacrónicas – o extemporales –, desde santos a promotores, son introducidas en las representaciones de las escenas evangélicas, entre ellas el

Xosé Carlos VALLE PÉREZ (coord.), *Os debuxantes da “Sociedade Arqueolóxica” de Pontevedra* (Pontevedra, 1995), p. 81, 132; FRAGA SAMPEDRO, “Un calvario peculiar”, p. 168, nota. 2.

¹⁰⁴⁷ Aunque la imagen aquí representada fuese habitual en los contextos funerarios, también fue común que se encontrasen en las puertas de templos, de capillas, u otros espacios – pues la puerta tenía un sentido simbólico en relación con el acceso al más allá – imágenes en las que los donantes aparecen dentro de las escenas religiosas o acompañando a las figuras sagradas. Juan Antonio OLANETA MOLINA, “Puertas y donantes. El anhelo de salvación manifestado con imágenes en las postrimerías del siglo XII”, *Codex Aquilarensis*, 28 (2012), pp. 95-114.

¹⁰⁴⁸ En el reverso de la pieza se representa la Virgen con el Niño flanqueada por ángeles y querubines, una escena que habría sido tallada en una cronología posterior. Por esta razón en este estudio únicamente se tendrá en cuenta el anverso por corresponderse con la producción bajomedieval.

¹⁰⁴⁹ Buenos ejemplos de esta multiplicación de figuras y sucesos que tienen lugar a los pies de la cruz son, por citar solo algunos, el Paramento de la Catedral de Narbona (ca. 1364-1378), conservado en el Museo del Louvre (París) en el que se muestra un espacio abarrotado de personajes y ángeles; el Calvario sobre tabla del Círculo del Maestro del altar de Vyssi Brod (ca. 1350) de la Gemäldegalerie (Berlín); o las numerosas tablas pintadas llevadas a cabo entre los siglos XIV y XV, especialmente las producidas en el norte de Europa. Véase: MARROW, *Passion Iconography*.

¹⁰⁵⁰ Stanbury entendía que esta multiplicación de figuras que abarrotan las escenas religiosas bajomedievales era el resultado material de la importancia que se dio a la idea de “presencia” en las prácticas devocionales del momento. Otros autores, como Mâle, vincularon esta novedad con el impacto que las escenificaciones teatrales pudieron tener sobre las imágenes, hipótesis que luego fue debatida por otros autores. Por su parte, Mazzon entendía la introducción de personajes y multitudes, tanto en las representaciones visuales como teatrales, como medios a través de los que representar a diferentes miembros de toda la estructura social. GONZÁLEZ MONTAÑÉS, *Drama e iconografía*, pp. 381-382; Sarah STANBURY, *The Visual Objects of Desire in Late Medieval England* (Filadelfia, 2015), pp. 179-181; MAZZON, *Pathos*, pp. 176-199. Para este cambio véase también: SCHILLER, *Iconography*, II, pp. 151-158.

Calvario. Así, comenzaron a figurarse Calvarios en los que entre la multitud que asiste a la Crucifixión de Cristo se incluyen los donantes. Esta nueva realidad no solo se limita a Crucifixiones de amplio desarrollo narrativo, sino que también se producen imágenes en las que los donantes acompañan a la Virgen y Juan en los Calvarios sintéticos, o incluso, dando un paso más, en los que son los únicos asistentes a la muerte de Cristo en la cruz¹⁰⁵¹. En este sentido, las diferentes configuraciones que se utilizaron para representar a los donantes en relación con la Crucifixión de Cristo irán evolucionando, para mostrarlos a partir de 1300 de formas más atrevidas y cada vez más próximas al cuerpo del Salvador¹⁰⁵².

En Galicia se conservan diversos ejemplos en los que se introducen personajes bajomedievales – tanto pertenecientes al mundo religioso como al secular – en las representaciones religiosas. Ejemplos de esta dinámica son: el relieve de la Anunciación en Santo Domingo de Ribadavia (2/3 siglo XIV), donde se introduce la figura de santo Domingo¹⁰⁵³; el tímpano de Santa Clara de Compostela (ca. 1425), en el que aparecen flanqueando a la Virgen con el Niño las figuras de san Francisco, santa Clara y la abadesa del convento¹⁰⁵⁴; el relieve del convento de Santa Bárbara de A Coruña (siglo XV), donde una pequeña figura orante acompañada por Santiago Apóstol es representada a los pies de la *Paternitas*¹⁰⁵⁵; o los numerosos relieves gallegos de la Epifanía en los que aparecen representados los donantes¹⁰⁵⁶. Cabe destacar también la aludida Virgen del Perdón (segundo

¹⁰⁵¹ Cabe destacar que en la producción escultórica gallega no nos encontramos con grandes desarrollos iconográficos en las escenas de la Crucifixión. Generalmente las imágenes relativas a este episodio se limitan a la imagen individualizada del crucificado y al calvario con la Virgen y Juan. Existen otras variantes, que suponen excepciones dentro del panorama visual gallego, como son el retablo de la Pasión de Monterrei, la Cruz da Tafona o los relieves de alabastros, piezas ya del siglo XV.

¹⁰⁵² Resultan fundamentales para el estudio de estas nuevas configuraciones bajomedievales los estudios llevados a cabo por Alcoy. Esta autora establecía en uno de sus trabajos una diferenciación entre elementos ‘ordinarios’ y ‘extraordinarios’ en la representación visual del Calvario, siendo los primeros aquellos elementos «previsibles, fijos, tradicionales, inamovibles o necesarios», y los segundos los «singulares, originales, imprevistos, anormales, sorprendentes o prodigiosos». La introducción de estas nuevas figuras extemporales – los motivos extraordinarios – en los episodios lleva a la fusión de los elementos que se corresponden con la normalidad del episodio con esos nuevos componentes que se salen de lo común, y que llevan con su presencia a la resignificación de las imágenes. ROSA ALCOY, “Ideas para lo ordinario y para lo extraordinario en las representaciones góticas de la Pasión de Cristo. Prospecciones en Cataluña y en otros contextos del 1300”, *Codex Aquilarensis*, 27 (2011), pp. 155-190.

¹⁰⁵³ MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 338.

¹⁰⁵⁴ Esta monja clarisa fue identificada como la abadesa Elvira Sánchez (abadiato 1367-1403) quien aparece representada en calidad de promotora de la obra. Este relieve, que posiblemente sirvió de tímpano en la puerta del edificio gótico, fue reutilizado posteriormente en una fuente. Véase: Manuel A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “Rogo a Virgeem Maria e a San Francisco e a Santa Clara. El antiguo tímpano de la iglesia de Santa Clara de Compostela”, *Ocho siglos de claridad. Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. VIII centenario del nacimiento de Santa Clara 1193-1993* (Santiago de Compostela, 1996), pp. 135-149.

¹⁰⁵⁵ En este relieve la imagen orante aparece situada inmediatamente al lado de la figura de Dios, en una interesante configuración que transmite la idea de la visualización directa de la divinidad. Aplicando los planteamientos de Alcoy, esta contemplación de Dios transmite la idea de que esa persona ha sido o bien ya salvada, o su acceso a la salvación eterna está asegurado. Esta autora sitúa en el siglo XIII las primeras representaciones de donantes a los pies de la Trinidad, continuando su desarrollo a lo largo de los siglos XIV y XV. ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso*, pp. 101-102, 412-414.

¹⁰⁵⁶ Para los tímpanos gallegos de la Epifanía véase la nota 1067 de este trabajo. Para el estudio de la introducción del donante en las escenas de la Adoración véase: ROSA ALCOY, “El donante aprendiz de mago en las Epifanías medievales. Algunas acotaciones en contextos artísticos hispánicos y europeos”, *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, 330 (2010), pp. 109-132; ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso*, pp. 103-130.

cuarto del siglo XV) que perteneció a la desaparecida capilla de don Lope de Mendoza¹⁰⁵⁷; o el tímpano norte de San Martiño de Noia donde este mismo arzobispo es representado junto a la Virgen con el Niño y san José¹⁰⁵⁸.

En cuanto a la disposición de orantes ante el Crucificado o como parte de la escena del Calvario, los ejemplos escultóricos conservados en Galicia son escasos. Podemos remitir únicamente a dos relieves, el de San Francisco de Pontevedra y el de Nuestra Señora de Belén, en la Parroquia de Santa Cristina de Fecha (A Coruña), y a un total de cuatro *cruceiros* de los cuales tres datan del siglo XIV: la Cruz de Melide, el *Cruceiro* de Fervenzas y el *Cruceiro* dos Santos¹⁰⁵⁹. Es decir, un total de cinco piezas gallegas encuadrables en el siglo XIV en las que se figura, de algún modo, un personaje orante ante Cristo en la cruz que resulta ajeno al episodio evangélico.

8.1. ORANTES ANTE EL CRUCIFICADO.

De estos cinco ejemplos, continuaremos con el Relieve de Pontevedra por tratarse del cuarto ejemplo al que hemos remitido en este capítulo por haber pertenecido, probablemente, a un monumento funerario. En este relieve, como ha sido ya comentado, la representación del Calvario responde a los planteamientos habituales de la figuración bajomedieval para esta escena. La figura de Cristo, que responde nuevamente al tipo que fue asociado al Crucificado del sepulcro del Infante de la Cerda en Burgos, es representada muerta, con la cabeza exageradamente ladeada a la derecha, con los brazos bastante por encima de la horizontal, clavado por medio de tres clavos a una cruz de gajos rematada por la cartela del J.N.R.J., su cuerpo cubierto por un *perizonium* anudado a la derecha, que deja ver parte de la rodilla de esa pierna, doblada como resultado de la rotación externa de los pies, en los que el derecho se dispone sobre el izquierdo. Ambos arcosolios – el de Burgos y el de Pontevedra – comparten numerosos elementos en común, siempre salvando las distancias en lo que a resultado plástico se refiere, pues comparadas con la labra burgalesa, las figuras gallegas resultan rudas y planas. Sin embargo, si se compara la técnica de este relieve con otras producciones bajomedievales de las conservadas en Galicia, resulta destacable el detalle que se consigue en la pieza, llegando a modelar el granito de modo que se crean volúmenes realistas en las vestimentas, se transmiten sentimientos a través de los rostros y se percibe un enorme cuidado en los detalles: en el caso de los botones de la indumentaria de la Virgen¹⁰⁶⁰, el pelo rizado de Juan o los herrajes de la

¹⁰⁵⁷ A esta pieza referíamos anteriormente. En ella se figura al arzobispo Lope de Mendoza en el espacio de la peana sobre la que se dispone la Virgen, alzando la mirada verticalmente hacia ella. El arzobispo se encuentra dirigiendo hacia ella sus oraciones, que quedan reflejadas en la filacteria que corre ante su pecho, en la que puede leerse: «MEME(n)TO MEY» (acuérdate de mí). Véanse páginas 106-107.

¹⁰⁵⁸ Begoña FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, “La inmortalización del legado de don Lope de Mendoza en Noia, la portada norte de San Martiño”, *Mostra Filatélica Nacional Prefiliter 2000* (Noia, 2000), pp. 81-88.

¹⁰⁵⁹ El cuarto ejemplo sería el *Cruceiro* de Home Santo (siglo XV), al que remitíamos en el capítulo 5.

¹⁰⁶⁰ La indumentaria de la Virgen es otro de los elementos que llevó a Fraga Sampedro a datar la pieza hacia 1320-1339, pues afirma que la túnica de escote redondo y liso con botonadura hasta la cintura comienza a emplearse a inicios de dicho siglo, manteniéndose su uso durante el primer tercio de la centuria. FRAGA SAMPEDRO, “Un

encuadernación del libro sostenido por el Evangelista. En cualquier caso, volviendo sobre las similitudes del relieve gallego y el burgalés, dejando fuera la gran excepción que supone el orante franciscano de Pontevedra, estos dos arcosolios responden a un mismo planteamiento.

En cuanto a las figuras de la Virgen y Juan, este último reproduce una postura habitual para su figuración en el Calvario: apoya la cabeza en su mano derecha en gesto de aflicción mientras sujeta el libro con la izquierda. María aparece representada con las manos abiertas hacia el exterior a la altura del pecho, en una postura similar a como aparecía en el Cruceiro de Neda, pero en este caso con los brazos más abiertos. Esta postura era habitual de la figuración de María en las Anunciaciones, como puede verse en la Clastra Nova (Ourense), en Santa María do Azougue (Betanzos) o en la Colegiata de Santa María de Íria Flavia (Padrón).

Todas estas cuestiones responden a planteamientos ya mencionados en los capítulos anteriores, sin embargo, nos encontramos en este relieve con una serie de elementos destacables más allá de las habituales figuras de Cristo, la Virgen y Juan. En primer lugar, como resaltábamos anteriormente, sobre el *patibulum* aparecen figurados dos ángeles. A pesar de que no hemos referido en este estudio a ningún otro ejemplo en la geografía gallega en la que aparezcan este tipo de ángeles como motivos litúrgicos vinculados al Calvario – aunque los veíamos flanqueando a los apóstoles en el sepulcro del Claustro de Compostela –, este fue un recurso habitual en la figuración de la Crucifixión. Sobre la presencia de los ángeles en esta escena, Schiller afirmaba que servían para remitir a la naturaleza divina de Cristo, resaltando la gloria de su muerte en la cruz¹⁰⁶¹.

La introducción de ángeles en las figuraciones de la Crucifixión aparece ya en producciones bizantinas y carolingias, destacando especialmente aquellas llevadas a cabo entre la segunda mitad del siglo IX y el siglo X¹⁰⁶², continuando su desarrollo en los siglos posteriores. En esas primeras imágenes los ángeles mostraban diferentes actitudes, generalmente como orantes, aclamantes, portando velas o incensarios y en múltiples casos recogiendo la sangre de Cristo en cálices, una configuración con un marcado sentido eucarístico. Por citar algunos ejemplos, se figuraban ángeles con incensarios en las miniaturas de la Crucifixión del Sacramental de Drogo (1/2 siglo IX)¹⁰⁶³, y en la del Beato de Girona (siglo X), considerada la primera representación de la Crucifixión llevada a cabo en la Península Ibérica¹⁰⁶⁴.

A medida que avanzaron los siglos bajomedievales los ángeles dejaron de ser únicamente motivos simbólicos para ir adaptándose a los gestos de dolor que inundaron las representaciones

calvario peculiar”, p. 163, Cfr. Carmen BERNIS MADRAZO, “La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación”, *Archivo Español de Arte*, XLIII, 170 (1970), pp. 193-217.

¹⁰⁶¹ SCHILLER, *Iconography*, II, p. 108.

¹⁰⁶² YARZA LUACES, “Iconografía de la Crucifixión”, p. 25.

¹⁰⁶³ Celia CHAZELLE, “An Exemplum of Humility: The Crucifixion Image in the Drogo Sacramentary”, *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object* (Michigan, 2002), pp. 27-35.

¹⁰⁶⁴ YARZA LUACES, “Iconografía de la Crucifixión”, pp. 18-26.

de la muerte de Cristo¹⁰⁶⁵. Así, fundamentalmente a partir del siglo XIV, los ángeles reproducen las gestualidades asociadas a las muestras de dolor como respuesta a la muerte de Cristo en la cruz. En este sentido, los ángeles, representantes de la realidad celestial en estas figuraciones, transmiten ideas de desesperación y de dolor extremo tal y como se los puede encontrar en gran número de Crucifixiones góticas, de las que solo remitiremos a un ejemplo sobresaliente: las pinturas murales llevadas a cabo por Giotto para la Capilla Scrovegni (ca. 1305). En la Crucifixión de estos murales los rostros de los ángeles transmiten ese sufrimiento desesperado, llegando incluso uno a arrancarse las vestimentas, encontrándose luego en la escena de la deposición del cuerpo de Cristo un magnífico repertorio gestual vinculado al dolor en cada uno de los ángeles que llenan el cielo.

Sobre la introducción de este motivo iconográfico en la escultura gallega, Manso Porto proponía que fuese el resultado de la influencia burgalesa que había entrado en Galicia con la llegada de una serie de artífices que se trasladaron aquí hacia finales del siglo XIII para trabajar en la Catedral de Ourense¹⁰⁶⁶, una influencia a la que aludíamos ya incluso para la propia configuración del Calvario. Cabe recordar que en Ourense encontrábamos este tipo de ángeles con elementos litúrgicos en algunos de los sepulcros episcopales de la Catedral donde eran figurados flanqueando la imagen de María que centraba los arcosolios. De hecho, en la escultura medieval gallega esta solución de ángeles que flanquean una figura central fue habitual en los tímpanos de la Epifanía, de los que se conservan numerosos ejemplos. Este es el caso de los tímpanos de Santa María a Nova de Noia (1327), de la Capilla de los Soga (ca. 1330, Museo Catedralicio de Compostela), de San Bieito do Campo de Compostela (ca. 1330-1360), de Santa María a Nova de Compostela (ca. 1390, Facultad de Filosofía, USC), de San Miguel de Figuerola en Abegondo (finales del siglo XIV); de Santa Clara de Pontevedra (siglo XV); o de Nuestra Señora de Belén en Santa Cristina de Fecha (ca. 1322-1323), sobre el que volveremos posteriormente¹⁰⁶⁷.

¹⁰⁶⁵ Esta tendencia al realismo en la muestra de emociones que se aleja del carácter simbólico de las representaciones más antiguas puede verse en general en todos los personajes que forman parte de las representaciones bajomedievales de la Crucifixión. SCHILLER, *Iconography*, II, p. 152.

¹⁰⁶⁶ Carmen MANSO PORTO, “Un tímpano singular vinculado al Arzobispo Fray Berenguel de Landoria (1317-1330) en Santa Cristina de Fecha (Santiago de Compostela)”, *Abrente*, 38-39 (2006-2007), p. 97.

¹⁰⁶⁷ Para el estudio de los relieves gallegos de la Epifanía véase: Jesús CARRO GARCÍA, “O tímpano da capela de Dona Leonor”, *Arquivos do Seminario de Estudos Galegos*, V (1930), pp. 147-152; Jesús María CAAMAÑO MARTÍNEZ, “Seis tímpanos compostelanos de la adoración de los reyes”, *Archivo Español de Arte*, XXXI, 124 (1958), pp. 331-338; Francisco VALES VILLAMARÍN, “Notas arqueológicas. Tímpanos con el tema de la adoración de los Reyes en templos de la comarca betancera”, *Abrente*, 5 (1973), pp. 37-39; M^a Dolores BARRAL RIVADULLA, “La Epifanía: sus variantes en la escultura bajomedieval gallega”, *La Biblia en el arte y en la literatura*, II (Pamplona, 1999), pp. 105-116; Carmen MANSO PORTO, “Escultura gótica de filiación burgalesa y orensana en Santo Domingo de A Coruña”, *Anuario Brigantino*, 30 (2007), pp. 395-400; Karina RUÍZ CUEVAS, “La Adoración de los Reyes Magos como prefiguración del peregrino en el Camino Jacobeo: Influencia del antiguo coro pétreo del Maestro Mateo en la difusión de este tema en la Galicia medieval”, *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares* (Madrid, 2009), pp. 449-468; M^a Dolores FRAGA SAMPEDRO y M^a Luz RÍOS RODRÍGUEZ, “Santa María a Nova, un convento terciario en la Compostela medieval: fundación y benefactores”, *Sémata*, 26 (2014), pp. 143-151; Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “Iconografía mariana en la Compostela medieval”, *IX Congreso Internacional de Estudios Jacobeos* (Santiago de Compostela, 2017), pp. 462-475; Ramón YZQUIERDO PEIRÓ, “Tímpano de la adoración de los magos”, *Los tesoros de la Catedral de Santiago* (Santiago de Compostela, 2017),

Volviendo sobre la figura orante, se trata de un fraile franciscano, pues muestra todos los recursos visuales que tipificaban la imagen del fraile: ataviado con hábito, con cordón franciscano y con la cabeza tonsurada. Se encuentra arrodillado y con el gesto de oración que se generalizó en las representaciones visuales a partir de la primera mitad del siglo XIII: de rodillas y con las manos unidas ante el pecho¹⁰⁶⁸. Este nuevo gesto de oración habría sido introducido primero en el ritual de consagración de los obispos inspirándose en el rito feudal de la *inmixtio manuum*, pasando a ser adoptado posteriormente para la liturgia penitencial¹⁰⁶⁹. La plasmación de este gesto de oración en las representaciones visuales se iniciaría en la iconografía papal, datando los ejemplos más antiguos de la primera mitad del siglo XIII¹⁰⁷⁰, para ser luego generalizado y adaptado a los demás estamentos, tanto eclesiásticos como laicos¹⁰⁷¹. En el contexto gallego, se encontraría por primera vez en la imagen de los donantes figurados durante la primera mitad del siglo XIV en los ya referidos relieves de la Epifanía¹⁰⁷².

En cuanto a la identificación del orante del relieve pontevedrés, tanto Filgueira Valverde como Manso Porto proponían que se tratase del propio san Francisco¹⁰⁷³. Si hacemos un breve diagnóstico de la figuración de san Francisco en el panorama gallego, entendemos que lo más probable es que se optase por efigiarlo en esta escena reproduciendo la gestualidad característica del episodio de la estigmatización. Esta fue una fórmula habitual en la escultura bajomedieval en Galicia, mostrando a san Francisco con los brazos extendidos característicos de su estigmatización, pero careciendo de la visión del serafín, tal y como se lo representa en los tímpanos de San Cosme de Mántaras en Irixoa (ca. 1400), de Santa Clara de Compostela (ca. 1425), o en el de la capilla aneja al claustro de Santa Clara de Pontevedra (siglo XV)¹⁰⁷⁴. Esta carencia reiterada del serafín nos lleva a pensar que la disposición de los brazos en la imagen de san Francisco podría ser entendida como una referencia a su biografía convertida en

p. 149; María NOVOA FERNÁNDEZ, “Viajando en la Edad Media: cuando Compostela y Belén se encuentran en un mismo camino”, *Viajeros: desde la Antigüedad al Nuevo mundo*, en prensa. Este tema es además objeto de la tesis doctoral de María NOVOA FERNÁNDEZ, *La Epifanía en la Galicia medieval: configuración de una iconografía*.

¹⁰⁶⁸ Hasta entonces el gesto característico era el de orante con los brazos elevados que se encontraba ya en las imágenes paleocristianas – como es el caso de la famosa orante del cubículo de la *Velatio* de las Catacumbas de Priscila –, o el gesto de *proskynesis* o de postración ante la divinidad, también habitual en las culturas antiguas. Ernst GOMBRICH, *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica* (Madrid, 2000 [1979]), pp. 71-72; MIGUÉLEZ CAVERO, *Gesto y gestualidad*, pp. 93-100, 218-251.

¹⁰⁶⁹ MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, pp. 688-689; SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Espiritualidad mendicante”, p. 348. Véase: GOMBRICH, “Gesto ritualizado”, p. 64, ilustración 41, para una imagen del juramento de vasallaje en un manuscrito del siglo XIV.

¹⁰⁷⁰ Véase: Gerhart B. LADNER, “The Gestures of Prayer in Papal Iconography of the Thirteenth and Early Fourteenth centuries”, *Didascalie. Studies in Honor of Anselm M. Alareda* (Nueva York, 1961), pp. 245-276.

¹⁰⁷¹ Moralejo Álvarez afirma que comenzó a representarse primero en imágenes que fuesen asimilables a la idea de *commendatio* o reconocimiento de vasallaje, como pueden ser, por ejemplo, las figuraciones de donantes o difuntos. MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica*, p. 688; BARRAL RIVADULLA y CENDÓN FERNÁNDEZ, “Donantes y promotores”, p. 404.

¹⁰⁷² CAAMAÑO MARTÍNEZ, “Seis tímpanos compostelanos”, pp. 331-338; BARRAL RIVADULLA y CENDÓN FERNÁNDEZ, “Donantes y promotores”, p. 403.

¹⁰⁷³ FILGUEIRA VALVERDE, “Tímpanos medievales”, p. 11; Carmen MANSO PORTO, “Arquitectura y escultura monumental: siglo XIV y XV”, *Galicia.Arte*, XI (A Coruña, 1993), p. 338; MANSO PORTO, “Un tímpano singular”, p. 101.

¹⁰⁷⁴ Debe tenerse en cuenta que se conservan en Galicia ejemplos en los que se figura el serafín, completándose la escena de la estigmatización. Este es el caso, por ejemplo, del tímpano de San Francisco de Betanzos (ca. 1390).

atributo para la individualización e identificación del santo en sus plasmaciones visuales y no necesariamente como representación del episodio histórico en el que recibe las llagas¹⁰⁷⁵.

Algunos ejemplos gallegos en los que san Francisco es representado en esta postura, pero no como parte de la escena de la estigmatización, son: el tímpano de Santa Clara de Compostela (ca. 1425), en el que el santo fundador aparece representado arrodillado y con las manos alzadas mostrando los estigmas, haciendo pareja al otro lado con Santa Clara; el tímpano de la capilla aneja al claustro de Santa Clara de Pontevedra (siglo XV), donde curiosamente santa Clara reproduce la postura de Francisco¹⁰⁷⁶; el tímpano de San Cosme de Mántaras en Irixoa (ca. 1400); o el relieve de Santa Bárbara de A Coruña (siglo XV).

En definitiva, el hecho de que en el Relieve de Pontevedra el franciscano carezca de elementos individualizadores que permitan su identificación con el propio san Francisco nos lleva a pensar que quizá se trata de la representación de un fraile franciscano y no del santo fundador. La identificación del orante como un fraile franciscano habría sido propuesta ya por Fraga Sampedro y por Yzquierdo Perrín, concretándose más la propuesta en el caso de la primera autora, quien propone que quizá se trate de un fraile de la orden que habría ordenado que se lo representase en el relieve en su condición de promotor, llegando incluso a plantear la hipótesis de que quizá se tratase de Álvaro de Pelagio, fraile franciscano e hijo ilegítimo de Payo Gómez Chariño, quien había financiado parte de la construcción del convento franciscano de Pontevedra¹⁰⁷⁷.

Este tipo iconográfico del orante ante el Crucificado tiene sus antecedentes visuales en las imágenes de María Magdalena en el Calvario. Esta es presentada como la pecadora arrepentida y seguidora devota a los pies de la cruz, habitualmente en actitudes emocionales que la muestran abrazándose a la cruz o agarrando los pies de Cristo¹⁰⁷⁸. Esta configuración fue posteriormente

¹⁰⁷⁵ Hacíamos referencia a esta posibilidad en: CARREÑO, “La polivalencia de la imagen”, p. 339. Un ejemplo llamativo de la representación de San Francisco con las manos elevadas es la escena del episodio de San Damiano de la Basílica de Asís, donde el santo aparece ante el crucifijo en esa postura. A pesar de que este fue un gesto utilizado para representar la alabanza, a finales del siglo XIII, cuando se estaban llevando a cabo estos frescos, el gesto de oración habitual sería el de las manos juntas. Se ha propuesto que esta elección de la postura hubiese sido adoptada por parecerse más a la de la estigmatización, de modo que a través de la adopción de este gesto se crearía una prefiguración visual de la aparición del Cristo-serafín en la imagen de la oración ante el crucifijo. Véase: Janete ROBSON, “Bonaventure’s ‘Visions of the Cross’ in the Saint Francis Cycle at Assisi”, *IKON: Journal of Iconographic Studies*, 6 (2013), pp. 160-161.

¹⁰⁷⁶ Yzquierdo Perrín proponía que este relieve se inspirase en el ejemplar compostelano. YZQUIERDO PERRÍN, “Iconografías de San Francisco”, p. 310.

¹⁰⁷⁷ A pesar de que reconoce que quizá la inexistencia de atributos vinculados al santo fundador, como los estigmas, se deba a la pérdida de policromía que en su momento recubriría la pieza. Pero deja también constancia de que en las obras gallegas en las que se representa a san Francisco, solo muestra los estigmas en la escena de la estigmatización, exceptuando el caso del Relieve de Santa Bárbara (A Coruña). FRAGA SAMPEDRO, “Un calvario peculiar”, p. 164, 167; YZQUIERDO PERRÍN, “Iconografía de San Francisco”, p. 308.

¹⁰⁷⁸ Ejemplos célebres de esta composición pueden verse en el mural de la Crucifixión de Pietro Lorenzetti en la Basílica inferior de San Francisco de Asís, en el ya referido mural de Giotto en la Capilla Scrovegni en Padua, o en el Políptico Orsini de Simone Martini (Koninklijk Museum vor Schone Kunsten, Amberes), todas ellas obras de la primera mitad del siglo XIV. Para una aproximación a las imágenes de María Magdalena a los pies de la cruz véase: SCHILLER, *Iconography*, II, pp. 153-154; ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso*, pp. 399-404.

asimilada para la representación de otras figuras de santidad, como san Bernardo y san Jerónimo. En el caso de estas figuras ajenas al episodio, estos aparecían en un primer momento ante el Crucificado como objeto – como simulacro –, no como si formasen parte de la escena evangélica, como sucedía con la Magdalena. En el caso de san Bernardo, se generan dos tipos iconográficos en relación con el Crucificado basados en un episodio de su vida: Cristo abrazando al santo desde la cruz y el santo orando ante el Crucificado¹⁰⁷⁹. En el caso de san Jerónimo, este suele ser representado como penitente orando ante un crucifijo¹⁰⁸⁰.

En el ámbito de las órdenes mendicantes fueron los franciscanos los que iniciaron tempranamente la aproximación del santo fundador al Crucificado, introduciendo la imagen de san Francisco a los pies de la cruz en las escenas del Calvario¹⁰⁸¹, de modo que el santo entraba así en lo sagrado y se generaba una nueva forma de *imitatio*¹⁰⁸². Son numerosas las representaciones del santo fundador en esta posición, especialmente en el territorio italiano, pues se trata de un tema iconográfico que alcanzó gran popularidad. En un primer momento aparece figurado en postura orante o de postración, para tender con el tiempo a actitudes más afectivas y apasionadas, besando, abrazando o acariciando el cuerpo de Cristo¹⁰⁸³. Esta tendencia de figurar al santo junto al Crucificado responde, en primer lugar, a la espiritualidad y las prácticas religiosas promovidas por la Orden de Frailes Menores, quienes – como veíamos – dieron una gran importancia a la Crucifixión de Cristo, así como al uso de la imagen del Crucificado¹⁰⁸⁴. Pero a la vez, estas imágenes con Francisco a los pies de la cruz se muestran como una referencia visual a los propios episodios de la vida del santo, pues el enorme

¹⁰⁷⁹ Bernardo aparece representado orando ante el crucificado en el tímpano de la puerta occidental del Monasterio de Santa María de Sandoval, en León (ca. 1462). El santo es dispuesto en el mismo plano visual, es decir, en la misma realidad, que el crucificado y la imagen de la Virgen con el Niño, hecho que transmite el suelo sobre el que se dispone, configurado por medio de una superficie rocosa. Se propuso también que se tratase de la imagen del abad donante Pedro de la Vega, pero Carrero Santamaría afirma que se trataría “indudablemente” de san Bernardo, pues el crucificado y la Virgen con el Niño serían sintetizaciones de las diferentes visiones del santo en una misma plasmación visual. Para el estudio de esta pieza véase: Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, “Portada occidental. Santa María de Sandoval (León)”, *Monjes y monasterios. El Cister en el medievo de Castilla y León* (Valladolid, 1998), pp. 452-453; Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, “El monasterio leonés de Santa María de Sandoval y la iconografía de San Bernardo ante el Crucificado y Jesús Niño”, *De Arte*, 1 (2002), pp. 31-39.

¹⁰⁸⁰ Pilar MARTINO ALBA, “San Jerónimo y San Francisco ante la imagen de Cristo crucificado: un modelo, dos perspectivas”, *Los crucificados. Religiosidad, cofradías y arte* (Madrid, 2010), pp. 45-58

¹⁰⁸¹ A diferencia de los otros santos mencionados, Francisco es introducido en las escenas históricas al modo en el que antes se representaba a María Magdalena, llegando ambos a complementarse y compartir protagonismo en algunas piezas. Remitimos únicamente a la tabla de altar de Fiesole (Museo Bandini, Florencia), obra de Mariotto Di Nardo, donde María Magdalena y san Francisco son representados a los pies de la Trinidad como Trono de Gracia, en una curiosa solución en la que se aprovecha para remitir a la estigmatización de Francisco y su condición de *Alter Christus*. Para el estudio de obras bajomedievales en los que san Francisco de Asís y María Magdalena son puestos en paralelo creándose una comparación entre ambos véase: Claire RENKIN, “A Feast of Love. Visual Images of Francis of Assisi and Mary Magdalene and Late Medieval Mendicant Devotion”, *Poverty and Devotion in Mendicant Culture, 1200-1450* (Nueva York, 2016), pp. 92-104. Para una aproximación a la figura de san Francisco a los pies de la cruz véase: ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso*, pp. 403-411.

¹⁰⁸² YARZA LUACES, “La imagen del fraile”, p. 194

¹⁰⁸³ Así puede vérselo, por ejemplo, en la cruz de San Francesco de Arezzo (ca. 1300) o en el Calvario del Maestro de Faenza (ca. 1260, Szépművészeti Múzeum, Budapest), en las que entra en ese contacto directo con el cuerpo de Cristo.

¹⁰⁸⁴ Remitimos en el capítulo 2 a la disposición de tallas del Crucificado en las iglesias mendicantes, aludiendo a ejemplos conservados en Galicia. Véase la página 70.

protagonismo que los franciscanos dieron a la imagen del Crucificado quedaba patente ya en la propia biografía del fundador, recordando nuevamente sus oraciones ante el crucifijo de San Damiano y su estigmatización¹⁰⁸⁵.

Pero este tipo de representación, que en un principio fue destinada a la figuración del santo fundador de la Orden de Frailes Menores, no solo se limitó a él, sino que pronto fue asimilada por la Orden de Predicadores para la imagen de su fundador, de modo que comenzó a incluirse a santo Domingo a los pies de la cruz, generalmente en actitudes más distantes, como la que se muestra en los murales de Fra Angelico en la sala capitular del convento de San Marcos de Florencia¹⁰⁸⁶. Finalmente, este lugar privilegiado al lado del cuerpo muerto de Cristo se abrirá a otras personalidades, encontrándose en el siglo XIV ejemplos de otros religiosos y donantes laicos a los pies de la cruz¹⁰⁸⁷. En el caso específico de la imagen del fraile franciscano orante a los pies del Crucificado, su origen se encuentra en el ámbito italiano, más específicamente en el umbro-toscano, donde este tipo iconográfico se iniciaría en torno a la década de 1260¹⁰⁸⁸. La introducción de un fraile franciscano a los pies de Cristo en la cruz tendría su antecedente en fray Elías, general de la orden, quien encarga a Giunta Pisano en 1236 una cruz con su imagen para la Basílica inferior de San Francesco de Asís¹⁰⁸⁹, posiblemente destruida tras la excomunión de este fraile¹⁰⁹⁰.

Retomando el comentario del relieve gallego, Fraga Sampedro planteaba la hipótesis de que a través de la imagen del fraile orante ante el Crucificado se buscara difundir uno de los modos de oración contemplativa que las órdenes mendicantes promovieron en estos momentos: la oración ante el crucifijo, vinculando de este modo este tipo iconográfico con las predicaciones

¹⁰⁸⁵ Véanse las páginas 43-44.

¹⁰⁸⁶ A pesar de que los dominicos suelen presentarse más distantes – ya sea en localización o a nivel emocional – respecto a Cristo y la cruz, en el claustro del mismo convento de San Marcos de Florencia se sitúa otro mural llevado a cabo por Fra Angelico en el que se rompe esta tendencia. En este, santo Domingo es representado al pie de la cruz abrazando la parte baja del *stipes* y alzando la vista hacia el cuerpo de Cristo, quien con la caída de su cabeza parece devolverle la mirada. Para estos murales véase: William HOOD, *Fra Angelico at San Marcos* (New Haven, 1993); Domingo ITÚRGAI, *El Angélico: Pintor de Santo Domingo de Guzmán* (Salamanca, 2000).

¹⁰⁸⁷ Otras figuras, como santo Tomás de Aquino o santa Catalina de Siena, fueron representadas a los pies del Crucificado. Destaca el caso de santa Catalina pues fue otra de las figuras que habrían recibido los estigmas, precisamente cuando se encontraba orando ante un crucifijo (1375). Así la representaba entorno a 1461 Giovanni di Paolo en una pieza conservada hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York [Lám. 132]. Resulta interesante el componente de género que Pérez Vidal aplica al estudio de las representaciones de frailes y monjas a los pies del crucificado, refiriendo tanto al recelo hacia la figuración de las religiosas en esta situación por parte de los miembros masculinos de la Orden, como a la mediación visual de estos en escenas en los que ambos sexos eran representados. Véase: PÉREZ VIDAL, “Devociones, prácticas espirituales y liturgia”, pp. 199-201.

¹⁰⁸⁸ FRAGA SAMPEDRO, “Un calvario peculiar”, p. 164 (con bibliografía en p. 170, nota 28).

¹⁰⁸⁹ Franco FARANDA, “La perduta croce di Assisi dipinta da Giunta Pisano nel 1236”, *Commentari d’Arte*, 17, 50, anno XVII (2011), pp. 7-27.

¹⁰⁹⁰ En 1239 Gregorio IX condenó y depuso a Fray Elías aludiendo a una insatisfacción general de los frailes de su orden hacia él, siendo acusado de practicar magia. La destitución de Elías pasó a ser excomunión en el contexto de enfrentamiento entre el Papa y el emperador Federico II a quien el fraile apoyaba. Glauco Maria CANTARELLA, “Para una historia de las instituciones eclesiásticas en la Edad Media”, *Arte e historia en la Edad Media*, I (Madrid, 2009 [2002]), pp. 367-368.

de los frailes mendicantes y las celebraciones del rito de la Exaltación de la Cruz¹⁰⁹¹. De este modo, quedaba asociada a esta representación una intención centrada en instruir a los fieles, a quienes se les mostraría, a través de ejemplos visuales, un modelo de oración contemplativa ante la imagen¹⁰⁹², entendiendo así que las producciones visuales funcionaban como medio de instrucción religiosa – un uso que, como hemos referido al inicio de este trabajo, se utilizó desde los orígenes de la imagen cristiana para justificar su existencia.

El recurso al crucifijo en el marco de la oración fue ampliamente promovido desde las órdenes mendicantes, expandiéndose su empleo a través de los territorios occidentales a lo largo del siglo XIII¹⁰⁹³. Dicha promoción fue primero asociada al santo fundador de la orden franciscana, pues la conversión de Francisco y, por tanto, el inicio de la orden, giran entorno al uso que este hacía del crucifijo para guiar la oración. Vinculado a la oración ante la cruz se encuentra el otro gran episodio de su vida, la estigmatización, pues esta tuvo lugar cuando se encontraba llevando a cabo oraciones ante una cruz durante la fiesta de la Exaltación de la Cruz¹⁰⁹⁴.

La oración ante el crucifijo fue también una práctica promulgada por la Orden de Frailes Predicadores. Buen ejemplo de ello son los *Novem modi orandi sancti Dominici*, escritos por un fraile de la orden entre 1260 y 1288¹⁰⁹⁵. En las miniaturas de las copias conservadas se representa a santo Domingo orando ante una imagen del crucificado, como en el caso del Ms Lat. *Codex Rossianus* 3 (fols. 6-13) (principios del siglo XIV, Biblioteca Vaticana)¹⁰⁹⁶. El tipo de oración que transmite esta, tanto textual como visualmente¹⁰⁹⁷, muestra al santo llevando a cabo oraciones especialmente emocionales, haciendo referencia a suspiros y lloros, así como al

¹⁰⁹¹ Sugiere que se debe entender el relieve pontevedrés en el mismo sentido que el fresco de la iglesia de Santo Domenico Maggiore de Nápoles (siglo XIV) donde se representa a santo Domingo en la escena del Calvario señalando por un lado a Cristo y sosteniendo un libro en el que se lee – siguiendo las palabras de san Pablo (I Cor. 1, 23) – *Nos predicamos Christum crucifixum*. FRAGA SAMPEDRO, “Un calvario peculiar”, pp. 170, 186.

¹⁰⁹² FRAGA SAMPEDRO, “Un calvario peculiar”, p. 165.

¹⁰⁹³ PÉREZ VIDAL, “Devociones, prácticas espirituales y liturgia”, pp. 199-200.

¹⁰⁹⁴ Elvio LUNGHI, “Francis of Assisi in Prayer before the Crucifix in the Accounts of the First Biographers”, *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento* (New Haven, 2002), pp. 341-353.

¹⁰⁹⁵ Esta obra fue rápidamente difundida por conventos de todo el occidente medieval continental. En el caso castellano, las traducciones de esta obra habrían sido llevadas a cabo desde la primera mitad del siglo XIV. Véase: Bernardo FUEYO SUÁREZ, *En casa, fuera de casa, en el camino... Los modos de orar de Santo Domingo* (Salamanca, 2006).

¹⁰⁹⁶ Se conoce la existencia de cuatro ejemplares en los que se incluyesen miniaturas de los nueve modos de orar: el ya citado *Codex Rossianus* 3; uno que habría pertenecido a la biblioteca del priorato dominico de Carcassonne de finales del siglo XIII, hoy desaparecido; otro que pertenecería posiblemente al convento de monjas dominicas del Convento Real de Madrid, cuyo origen es desconocido, pero que a través de referencias se sabe de su existencia ya en el siglo XIV, conocido como *Codex Matritensis*; y finalmente el *Codex Bononiensis*, del convento de Santo Domingo de Bolonia, ya del siglo XV. Ha sido propuesto por varios autores un marco cronológico para el manuscrito original de entre 1234 y 1280. Véase: Luis GETINO, “Los nueve modos de orar del Señor Santo Domingo”, *Ciencia Tomista*, 24 (1921), pp. 5-19; Simon TUGWELL, “The Nine Ways of Prayer of Saint Dominic. A Textual and Critical Edition”, *Mediaeval Studies*, XLVII (1958), pp. 94-103; Paul PHILIBERT, “Roman Catholic Prayer: The *Novem modi orandi sancti Dominici*”, *Contemplative Literature. A Comparative Sourcebook on Meditation and Contemplative Prayer* (Albany, 2015), pp. 503-545.

¹⁰⁹⁷ Jean-Claude SCHMITT, “Between Text and Image: The Prayer Gestures of Saint Dominic”, *History and Anthropology*, 1 (1984), pp. 127-162; William HOOD, “Saint Dominic’s Manners of Praying: Gestures in Fra Angelico’s Cell Frescoes at S. Marco”, *The Art Bulletin*, LXVIII, 2 (1986), pp. 195-206.

importante papel que tendría la gestualidad corporal. Este tipo de oración que aparece plasmada en la obra requería específicamente de la presencia de un crucifijo, que funcionaba como el elemento que concentra la atención del fiel y ante el que se llevan a cabo las oraciones en diversas posturas¹⁰⁹⁸ [Lám. 131].

Pero la propuesta de que se tratase de un ejemplo visual que funcionase para la instrucción de los fieles, en la que se les muestra un ejemplo de oración ante el Crucificado, presenta la problemática de que desconocemos la localización original del relieve. Debemos tener en cuenta que las diferentes localizaciones en las que pudiese haber sido dispuesta esta imagen no conllevan únicamente una variación de los significados de lo que se representa, sino también una diferencia en el tipo de público que habría tenido acceso a ella. Es decir, no tendría acceso el mismo tipo de espectadores a este relieve si hubiese estado dispuesto en la nave de la iglesia que si hubiese formado parte de un sepulcro emplazado en el claustro, como sucedía con los monumentos mencionados en el apartado anterior. En el primer caso, si hubiese formado parte del espacio de las naves, habría fieles que pudieron ver la pieza; mientras que, en el segundo escenario, únicamente los frailes habrían podido verlo. De este modo, la hipótesis de la formación de los fieles queda inevitablemente ligada al acceso que esos fieles pudieron tener a la imagen, y el hecho de desconocer esa localización original de la pieza hace imposible la reconstrucción de dicha realidad.

Debe tenerse en cuenta también que, al interpretar la relación que se establece entre las figuras representadas como un fraile orando ante un Crucifijo, se estaría resignificando la imagen del Crucificado, y entendiéndola no como una plasmación narrativa de un episodio histórico, sino como un objeto, un simulacro, es decir, una imagen dentro de una imagen, y por extensión, la Virgen y Juan también lo serían. Lo que podría entenderse, es que la introducción del fraile – una figura fácilmente reconocible para quien visualizase esta pieza – dentro de la escena, recordaría al tipo de oraciones ante la imagen que se estaban popularizando en estos momentos, sin la necesidad de entender que en la representación se pretendía eso, ni que fuese percibida de tal modo.

Entendemos que las estrategias figurativas utilizadas en este relieve llevan a identificar la representación de otro modo, no como una escultura del crucificado ante la que se sitúa el orante, sino como la introducción de ese personaje dentro de una escena religiosa, constituyéndose ese tipo de figura extemporal a la que nos referíamos anteriormente. En primer lugar, el Crucificado es dispuesto sobre un suelo rocoso, una especie de montículo, que hace referencia al episodio de la Crucifixión, pues no se busca incluir algún elemento que potenciase la interpretación de esta figura como una escultura, sino que se la muestra como Cristo en la

¹⁰⁹⁸ En las *Vitae Fratrum* de Gerardo Frachet (†1261) se hace referencia a la presencia constante del crucifijo en la vida de los frailes, afirmando que en las celdas estaría siempre el crucifijo: «En sus celdas tenían también su imagen y un crucifijo, ante sus ojos, para que ya estudiando, ya rezando, ya durmiendo, los contemplasen y fueran mirados por ellos con ojos de misericordia». Referencia tomada de: PÉREZ VIDAL, “Devociones, prácticas espirituales y liturgia”, p. 197, Cfr. GALMÉZ y GÓMEZ, *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes para su conocimiento* (Madrid, 1987), p. 483.

cruz sobre el Gólgota tal y como era presentado en el evento narrado en los Evangelios. De este modo, ese pequeño montículo rocoso es uno de los elementos que sirven para introducir la narración histórica en la escena.

Pero tratándose de esa escena religiosa, de una representación del episodio en el que Cristo muere en la cruz, resulta todavía más llamativo que el fraile de este relieve gallego es introducido directamente dentro de esta. Es decir, no se está creando ninguna diferenciación de contexto que marque la división entre el espacio del orante y el espacio en el que tiene lugar el desarrollo del episodio bíblico. Es más, ni siquiera se recurre a crear una jerarquización de tamaños entre el orante y las figuras históricas, de modo que la Virgen y el fraile son figurados del mismo tamaño.

La diferenciación de contexto se da, en cambio, en otras obras en las que los donantes u otras figuras ajenas al mundo sagrado aparecen representadas en un ámbito espacial diferenciado¹⁰⁹⁹. De hecho, la introducción de figuras extemporales en un marco espacial diferente al de la escena bíblica habría sido configurado ya en siglos anteriores. Por ejemplo, soluciones de este tipo son utilizadas en el mural del Calvario de San Isidoro de León (ca. 1100)¹¹⁰⁰, donde las figuras de los donantes – cuya identificación despertó el debate, pero que podrían representar a Fernando I y Sancha –, aparecen separados contextualmente del espacio donde tiene lugar la Crucifixión de Cristo a través del establecimiento de dos registros representativos¹¹⁰¹. Otro ejemplo del establecimiento de una diferenciación espacial que separa al Crucificado de los donantes es la Cruz de orfebrería de Otto y Mathilde (973-982), conservada en el Münsterschatz de Essen, donde ambas figuras son introducidas en un pequeño espacio rectangular bajo los pies de Cristo, de modo que la interacción entre ambos espacios es incluso menor que en León. Una solución interesante es la utilizada en la miniatura del Cartulario de Dijon donde en la escena del Calvario, el donante y el episodio evangélico se

¹⁰⁹⁹ Existen en las producciones artísticas bajomedievales numerosos medios a través de los que crear visualmente varios espacios diferenciados. Un caso que ejemplifica varios de ellos es el Retablo de la Anunciación entre Ansano y Margarita de la Catedral de Siena, llevado a cabo por Simone Martini (1331-1333) donde las figuras de santa Margarita y san Ansano aparecen representadas en un espacio diferente al central, donde tiene lugar la escena de la Anunciación. Esta diferenciación se consigue por medio de diversas estrategias como la creación de dos nichos en los extremos para acoger estas dos figuras que se separa del panel central a través de dos finas columnillas, de modo que la propia pieza divide físicamente los espacios. Otro recurso utilizado en esta pieza es la figuración de un suelo marmóreo sobre el que se disponen María y Gabriel en la Anunciación que desaparece en los nichos laterales donde se encuentran Ansanus y Maxima. Es decir, que el tipo de pavimento se utiliza para crear una diferenciación contextual en la imagen. Para esta pieza véase: BOKODY, *Images-within-Images*, p. 46.

¹¹⁰⁰ Para un estudio de esta obra véase: John WILLIAMS, “Leon and the beginnings of the Spanish Romanesque”, *The Art of Medieval Spain, AD 500-1200* (Nueva York, 1994), pp. 167-173; César GARCÍA ÁLVAREZ, “La pintura románica de San Isidoro de León”, *Revista agustiniana*, XXXII, 98 (1991), pp. 645-672; Luis A. GRAU LOBO, *Pintura Románica en Castilla y León* (León, 2001 [1996]), pp. 58-87; Antonio VIÑAYO GONZÁLEZ, “Las pinturas del Panteón Real de San Isidoro de León”, *Summa Pictorica*, II (Madrid, 2001), pp. 229-241; Aida GARCÍA MARTÍNEZ, “El Panteón de San Isidoro de León: estado de la cuestión y crítica historiográfica”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 16 (2004), pp. 9-16; Antonio VIÑAYO GONZÁLEZ, *San Isidoro de León: pintura románica del Panteón de Reyes, León* (León, 2014 [2008]).

¹¹⁰¹ ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso*, pp. 419-421. A este mural leonés debe sumarse la desaparecida cruz de Urraca, quien aparecía representada arrodillada a los pies del crucifijo. ÁLVAREZ DA SILVA, *La talla de marfil*, p.92.

diferencian a través del suelo sobre el que se disponen: un suelo rocoso para las figuras bíblicas y alfombras con motivos bajomedievales para el donante¹¹⁰².

En el caso gallego, se utilizan recursos de diferenciación espacial para marcar los diferentes contextos en el – ya aludido – relieve de Santa Bárbara, donde era introducida la imagen de un fraile franciscano que aparece situado entre árboles, una estrategia figurativa que serviría para indicar que este personaje se encuentra en un espacio diferenciado. De este modo, se identifica el espacio del orante franciscano como el espacio terrenal que aparece a través de la presencia de esos árboles separado del espacio sagrado en el que estaría teniendo lugar el Juicio del alma. De este modo, a través de la diferenciación de espacios se transmitiría visualmente la idea de que la figura orante del fraile estaría todavía viva llevando a cabo posiblemente oraciones *pro anima* a favor de la salvación del alma que aparece en el espacio del más allá acompañada por sus santos intercesores: Santiago y Francisco¹¹⁰³.

Resulta llamativa también la disposición del fraile del relieve de Pontevedra, puesto que este no está representado en un extremo, una solución que fue común para crear la diferenciación entre la escena sagrada y la figura extemporal, y que es utilizada, por ejemplo, en el relieve de Santa Cristina de Fecha. En el caso pontevedrés el orante aparece dispuesto entre la Virgen y el Crucificado, al lado derecho de Cristo, que además es el lado más significativo, pues es donde se sitúa la llaga de la que nace la Iglesia y los Sacramentos. Esta disposición inmediata al cuerpo de Cristo puede verse en otras imágenes medievales, como – por citar un ejemplo – en el mural del Calvario de la Capilla de Santa Margarita de la Seu Vella de Lleida (principios del siglo XIV), donde el donante Guillem de Solar aparece en el espacio entre la cruz y san Juan¹¹⁰⁴.

Teniendo en cuenta que la pieza de Pontevedra posiblemente hubiese sido el arcosolio de un monumento funerario, consideramos que podrían seguirse los planteamientos establecidos por Alcoy para este tipo de imágenes de donantes. De este modo, la disposición del fraile ante el Crucificado se mostraría como una referencia que se hace desde el mundo material al futuro escatológico del difunto enterrado en el sepulcro¹¹⁰⁵. Es decir, la figura representada orante, en

¹¹⁰² Este Cartulario fue copiado en 1415 para Guy Poissonier. Conservado en la Bibliothèque de Dijon, MS. 740, Dijon. ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso*, p. 439.

¹¹⁰³ En este caso, la figura que se dispone en otro espacio no es la del donante, sino la del fraile, a diferencia de lo que podría suceder en otros ejemplos coetáneos. Como veíamos anteriormente, en este relieve la figura del donante aparece situada inmediatamente al lado de la *Paternitas*. Véanse las páginas 266-267.

¹¹⁰⁴ Joan SUREDA, “Tipología de la Crucifixión en la pintura protogótica catalana”, *Boletín del Museo e Instituto ‘Camón Aznar’*, II-III (1981), pp. 5-33. Otros ejemplos son el mosaico del Baptisterio de San Marcos de Venecia (ca. 1350), donde aparecen tres donantes de los cuales uno, el Dogo Francesco Dandolo, se dispone entre la cruz y la Virgen; o el Calvario de Hendrik van Rijn (1363, Museum voor Schone Kunsten, Amberes), en la que san Juan aparece presentando al donante alentándolo hacia la cruz con el gesto de la mano, en un gesto similar a como lo hacía Juan Bautista en el mosaico de la tumba del Dogo Michele Morosini (ca. 1382) en Santi Giovanni e Paolo de Venecia. Para estos últimos ejemplos véase: ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso*, pp. 422-423, 425, 434.

¹¹⁰⁵ Este tipo iconográfico, en el que un donante es introducido en los episodios bíblicos de forma que accede, en cierto sentido, a la realidad sagrada, fue enormemente desarrollado en el mundo funerario. Ejemplos de ello son: la tumba del cardenal Nicolás de Saint-Saturnin (†1382) en los Jacobinos de Clermond Ferrand; el mosaico del arcosolio de la tumba del Dogo Miguel Morosini (ca. 1382) en Santi Giovanni e Paolo de Venecia; o el sepulcro

este caso el fraile, se encuentra ante Cristo porque ya ha muerto y por tanto estaría accediendo simbólicamente a la visión de Dios, pero únicamente en su forma humana que aparece claramente planteada a través de Cristo y su muerte en la cruz, pues la contemplación de la divinidad se escapaba al conocimiento humano, que solo podría ser visualizada a través de su dimensión cristológica¹¹⁰⁶. Esta autora presentaba esta vinculación con la divinidad que se establece a través de la figuración del donante junto a Cristo como la figuración de las expectativas de salvación de los fieles, lo que ella denominaba «anticipaciones del paraíso». Es decir, que esta configuración visual se convertía en un medio a través del que se muestra el deseo del difunto por la vida futura que la muerte de Cristo le había garantizado tras la suya propia. De este modo, el difunto-orante aparece representado en la escena del Calvario, situado junto al cuerpo muerto de Cristo en la cruz, presenciando el momento culminante de aquel sacrificio que traía el perdón y la redención para el ser humano, es decir, el que sería el hecho fundamental que abre la posibilidad de que su alma sea salvada¹¹⁰⁷.

En definitiva, a través de estas figuraciones se crea una muestra explícita de la esperanza en la salvación del alma tras la muerte, estableciéndose una anticipación visual de la salvación del difunto. Pero hemos visto ya en este trabajo que existían anteriormente otras soluciones figurativas a través de las que mostrar esta esperanza anticipatoria, como la fórmula de la *elevatio animae*. Esta solución, de la que se conservan numerosos ejemplos ya desde los siglos del románico¹¹⁰⁸, mostraba el alma del difunto siendo transportada por ángeles a la gloria, y por tanto siendo ya salvada. Esta imagen fue enormemente común en los ámbitos funerarios, y aparecía ya en el sepulcro del “obispo desconocido” de Ourense, así como en otros sepulcros eclesiásticos de la catedral, donde el alma del difunto aparecía siendo elevada por ángeles hacia la imagen de Cristo en Majestad. Esta imagen, que mostraba el alma del difunto ascendiendo a la gloria y, por tanto, siendo ya salvada, chocaba con la escatología cristiana del momento que establecía un itinerario diferente para el alma tras la muerte.

La escatología cristiana medieval establece que la contemplación directa de la divinidad quedaba reservada únicamente para aquellos que fuesen salvados tras el Juicio Universal que tendría lugar al final de los tiempos¹¹⁰⁹. Esta es por ejemplo la postura de san Agustín, para quien la Visión Beatífica, es decir, esa contemplación directa de la divinidad quedaba reservada

del Chantre Aparicio (†1287) de la Catedral Vieja de Salamanca, donde dos orantes son dispuestos en los extremos del arcosolio.

¹¹⁰⁶ ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso*, p. 26.

¹¹⁰⁷ ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso*, p. 23, 33.

¹¹⁰⁸ Lucrecia HERRERO ROMERO, “Notas iconográficas sobre el tránsito del alma en el románico español”, *Estudios de iconografía medieval española* (Barcelona, 1984), pp. 13-52.

¹¹⁰⁹ En los siguientes párrafos se ofrece una simple y brevísima síntesis del debate sobre la Visión Beatífica, un debate teológico que fue mucho más complejo. No es la finalidad de este trabajo profundizar en dicha cuestión, sino simplemente plantear unas anotaciones al respecto en la medida en la que estas permitan llevar a cabo una aproximación a dicha realidad para el lector. Véase: Caroline Walker BYNUM, *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336* (Nueva York, 1995), pp. 279-317; Christian TROTTMANN, *La vision béatifique: Des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII* (Roma, 1995); BINSKI, *Medieval Death*, pp. 204-214; Jeffrey P. HERGAN, *St. Albert the Great's Theory of the Beatific Vision* (Berna, 2002); Isabel IRIBARREN, “Consensus et dissidence à la cour papale d'Avignon. Le cas de la controverse sur la vision béatifique”, *Revue des Sciences Religieuses*, 82 (2008), pp. 107-126; ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso*, pp. 85-102.

únicamente a los bienaventurados, mientras que los condenados únicamente tendrían acceso a la naturaleza humana de Dios. Pero la complejidad de la teorización de los eventos que se sucederían tras la muerte llevó a planteamientos y opiniones divergentes y en algunos casos complementarias sobre el asunto. Por ejemplo, san Ambrosio o san Gregorio consideraban que la Visión Beatífica tendría lugar justo después de la muerte, pero solo en el caso de los santos y santas, quedando fuera de esta excepción el resto de los seres humanos, que deberían esperar a la Segunda Venida.

Estas teorizaciones se verían afectadas en los siglos bajomedievales por el establecimiento del Purgatorio, ese tercer espacio de purga que garantizaba la posibilidad de salvación. A este respecto, en 1241 el obispo de París Guillermo de Auvernia y el Canciller Eudes de Châteauroux – ambos profesores de teología en la Universidad –, afirmaban que la Visión Beatífica podría tener lugar una vez el alma dejase el Purgatorio al acabar la ‘limpieza’ en ese espacio, de modo que la visión directa de Dios tendría lugar antes del Juicio Universal, al no tener que esperar hasta la resurrección de los cuerpos y permitir el acceso del alma a Dios¹¹¹⁰. Esta postura fue compartida por otros grandes teólogos del momento, como es el caso de san Buenaventura.

De este modo, a inicios del siglo XIV existían diferentes propuestas respecto al itinerario que el alma habría de seguir tras la muerte y la posibilidad del acceso a la salvación. Por un lado, quedaba establecida una vía que planteaba que únicamente accederían a la contemplación de la divinidad, de forma directa tras la muerte, las personas santas, mientras que los demás tendrían que esperar a la decisión tomada en el juicio final. Una segunda vía establecía la posibilidad de acceso a la visión de Dios tras el paso por el Purgatorio, respondiendo a la concepción del juicio individual de las almas, y a la posibilidad de que el alma accediese a la salvación independientemente del cuerpo.

Con la existencia de estas posturas enfrentadas, se generó desde la primera mitad del siglo XIV un debate entorno a esta cuestión. Destaca en esta disputa, por lo problemática que resultó su postura, el papa Juan XXII de Aviñón, quien trató este tema en una serie de sermones que ofreció entre los años 1331 y 1332¹¹¹¹. Afirmaba por un lado que nadie, ni siquiera las personas santas, podían tener acceso a la Visión Beatífica hasta que tuviese lugar el juicio final, de modo que el acceso a Dios quedaba postergado a la sentencia obtenida al final de los tiempos. De este modo, se privaba a los santos del acceso directo a Dios tras la muerte, y por tanto se anulaba así su poder de intercesión. Pero, además, este papa aviñonés contemplaba la posibilidad de que existiese un acceso previo, o intermedio, a Cristo en su forma humana, pero nunca a su forma divina. Esta postura resultaba también problemática, pues al crear una división entre las dos naturalezas de Cristo – la humana y la divina – planteando diferentes niveles de acceso a las

¹¹¹⁰ Para la “Condema de París”: Deborah GRICE, *Church, Society and University: The Paris Condemnation of 1241/4* (Abingdon, 2019). Este volumen acaba de ser publicado por lo que no hemos tenido la oportunidad de consultarlo.

¹¹¹¹ Para Juan XXII y la controversia de la Visión Beatífica: Marc DYKMANS, *Les sermons de Jean XXII sur la vision béatifique* (Roma, 1973).

mismas, se aproximaba a posturas heréticas como las defendidas por los cátaros, quienes siguiendo su ideario dualista separaban las dos naturalezas de Cristo¹¹¹². De este modo, la creación de un acceso intermedio a través del establecimiento de una diferenciación entre Hijo y Padre abría la posibilidad de que la dimensión divina de Cristo fuese cuestionada.

Pero a pesar de lo problemática que resultaba, esta visión mediatizada a través de la figura de Cristo fue defendida por otros autores. Por ejemplo, el Cardenal Annibal Gaetani di Ceccano establecía en 1333 que primero habría una visión especular, no inmediata, que se obtendría a través de la presencia anticipada y provisional que ofrecería el rostro de Cristo¹¹¹³. De este modo se generaba una escatología intermedia destinada al alma fundada en la visión de Cristo de manera preliminar a la beatitud final, reservando el acceso al misterio trinitario únicamente tras la resurrección de los cuerpos y el juicio final¹¹¹⁴.

En esta controversia también hubo defensores de la posibilidad de acceso a la contemplación de la divinidad. Entre estos se encontraban Tomás de Aquino o Juan de Aragón, arzobispo de Tarragona, quien transmitió epistolarmente a Juan XXII su defensa de la visión beatífica¹¹¹⁵. Se conservan también argumentos a favor en un texto anónimo titulado *De visione Beata* (Ms. Lat. 3170, BnF), que posiblemente fuese escrito en el entorno de Aviñón¹¹¹⁶. Incluso el propio papa Juan XXII acabaría retractándose antes de morir de las ideas que antes había defendido, unas ideas que fueron combatidas por su sucesor Benedicto XII, quien en su bula *Benedictus Deus* (1336) establecía definitivamente que el acceso a la contemplación de Dios tendría lugar para los justos antes del juicio universal. De este modo se eliminaban las visiones especulares, los accesos intermedios, y quedaba reglado que las personas santas accedían directamente a Dios tras la muerte, mientras que todos los demás podrían acceder una vez saliesen del Purgatorio.

Estas posturas provocaron, necesariamente, una serie de consecuencias en la cultura visual del momento. Binski afirmaba sobre estas nuevas imágenes y su derivación de la escatología del momento que «images were surprinsingly fluid and lacking in rigour, partly because the issue of post-mortem judgement was itself a fluid doctrinal issue»¹¹¹⁷.

¹¹¹² A esta cuestión remitíamos brevemente en la nota 138.

¹¹¹³ Para las propuestas del Cardenal Ceccano véase: Marc DYKMANS, “Le cardinnal Annibal de Ceccano et la vision béatifique (1331-1336)”, *Gregorianum*, 50, 2 (1969), pp. 343-382.

¹¹¹⁴ Alcoy vincula esta propuesta intermedia del Cardenal Ceccano con la proliferación de las *Vera facies* durante la primera mitad del siglo XIV. Véase: ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso*, pp. 86-87.

¹¹¹⁵ Resulta elocuente el propio monumento funerario de Juan de Aragón situado en el presbiterio de la catedral de Tarragona. En este el arzobispo es representado siendo elevado por ángeles y mirando directamente – elevando su cabeza hacia el cielo en una postura llamativa– a un Dios cristológico que lo bendice. ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso*, pp. 91, 98-99. Para Juan de Aragón y la Visión Beatífica véase: Marc DYKMANS, “Lettre de Jean d’Aragon, patriarche d’Alexandrie, au pape Jean XXII sur la vision béatifique”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, 42 (1969), pp. 43-169.

¹¹¹⁶ ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso*, p. 92. Para la transcripción del texto véase: Marc DYKMANS, *Pour et contre Jean XXII en 1333. Deux traités avignonnais sur la vision béatifique* (Ciudad del Vaticano, 1975), pp. 168-396.

¹¹¹⁷ BINSKI, *Medieval Death*, p. 212.

Siguiendo a Alcoy, la introducción de donantes representados en el Calvario podría, o bien representar una visión mediatizada que utiliza la contemplación de la muerte de Cristo como camino para llegar a la visión plena de Dios¹¹¹⁸; o podría mostrarse la muerte en la cruz como la «visión paradigmática del Dios completo y, en este mismo sentido, como verdadera y especulativa versión anticipada del Paraíso»¹¹¹⁹. Para Jones, además, la introducción de donantes en las representaciones puede ser entendida como la materialización de ese nuevo sentido de individualidad que tuvo sus orígenes a finales de la Edad Media¹¹²⁰, y que luego caracterizó la sociedad en los siglos siguientes¹¹²¹. Este último autor proponía también en sus estudios que la creación de representaciones en las que se mostraba al donante junto a la imagen de la divinidad (y debe tenerse en cuenta que este autor trataba de imágenes-simulacro cuando hacía estas afirmaciones)¹¹²², habrían sido permitidas y apoyadas por la institución eclesiástica porque contrarrestaban las propuestas que hacían movimientos heréticos como los cátaros y los valdenses¹¹²³. Alcoy se muestra en desacuerdo con estas conclusiones, pues para ella la introducción de donantes ante la imagen de la Virgen o de Cristo crucificado tendría que ver con «estrategias gráficas y figurativas admisibles» y no con «sistemas de oposición o con oleadas de intenso misticismo alternativo»¹¹²⁴.

Retomando nuestro objeto de estudio, tal y como afirmábamos anteriormente, la introducción de figuras orantes ajenas a las escenas evangélicas fue un recurso enormemente repetido durante los siglos bajomedievales. En el caso del Crucificado, afirmábamos que únicamente se conserva otro relieve que pueda ser puesto en relación con el de Pontevedra, no solo a nivel de configuración visual, si no porque también ha sido asociado al mundo funerario: el relieve de Nuestra Señora de Belén, en la parroquia de Santa Cristina de Fecha, donde se encuentra desde el siglo XVIII formando parte del retablo mayor de la iglesia [Fig. 59].

Este relieve ha sido estudiado por Manso Porto, quien ha dejado establecidas las directrices y primeras hipótesis para el estudio de la pieza. Estas serían: al estar labrado por ambos lados

¹¹¹⁸ La idea de una visión mediatizada por Cristo parte de los propios textos evangélicos. En Juan 1:18 se trata el tema de la Trinidad y el acceso al Padre a través del Hijo cuando se afirma: «A Dios nadie lo vio jamás; el Hijo único, que es Dios y vive en íntima unión con el Padre, nos lo ha dado a conocer».

¹¹¹⁹ ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso*, pp. 414-415.

¹¹²⁰ JONES, «Visio Divina», p. 48.

¹¹²¹ La concepción del sentido de individualidad y el desarrollo del individuo asociado al Renacimiento y a la cultura italiana fue planteado por Burckhardt. Véase: Jacob BURCKHARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia* (Madrid, 2004 [1860]).

¹¹²² Jones centra el estudio en las figuras de donantes que se encuentran en relación con imágenes-simulacro dentro de la imagen, y en la relación que se establece entre el espectador y la imagen vinculadas a las conexiones que se crean entre lo mortal y lo divino. Este tema había sido tratado ya en la tesis doctoral del autor: Lars R. JONES, *Visio Divina, Exegesis and Beholder-Image relationships in the Middle Ages and the Renaissance: Indications from Donor Figure Representations*, Tesis doctoral (Cambridge, 1999).

¹¹²³ Jones afirmaba que «although the belief in a divine presence in material images seems theologically problematic at best, the Church appears to have tolerated and even to have fostered the notion throughout this period. Perhaps the Church felt compelled to appeal to such beliefs in order to undermine popular support for the Cathar and Waldensian heresies ... Indeed, the image-mediated corporeal manifestation of the divine associated with *visio divina* would seem to have been in direct contradiction to Cathar doctrine». JONES, «Visio Divina», p. 48.

¹¹²⁴ ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso*, p. 105.

se trataría de un tímpano, de filiación compostelana, posiblemente labrado durante el arzobispado de Berenguel de Landoira (1317-1330), pues la autora remite a las afinidades estilísticas e iconográficas que muestra esta pieza con otras producciones llevadas a cabo durante este periodo. En cualquier caso, afirma que podría ser datado más concretamente hacia 1322-1323, y que quizá el relieve de Pontevedra pudo ser uno de sus prototipos¹¹²⁵. Pero nos preguntamos hasta qué punto es posible crear una correspondencia directa entre ambas piezas. Entendemos que puede ser planteada una vinculación entre ambos en tanto que responden a una tipología de imagen similar, pero, tratándose de una imagen tan común, no consideramos que necesariamente tenga que existir una correspondencia lineal entre la pieza considerada prototipo y la que sería su “copia”. Además, a pesar de tratarse de un mismo tema iconográfico ambas piezas muestran claras diferencias, siendo el ejemplar de Fecha más “comedido” que el caso de Pontevedra.

En cuanto al uso y localización originales de la pieza, Manso Porto propone que habría estado dispuesta en el antiguo claustro de la Catedral de Santiago de Compostela, tratándose posiblemente del tímpano de alguna puerta, y que desde Compostela habría sido trasladada posteriormente a su localización actual¹¹²⁶. A este respecto, propone dos hipótesis para el uso original de esta pieza en el contexto catedralicio: o bien que se tratase del tímpano de la entrada al espacio de la sacristía¹¹²⁷, o que fuese el tímpano de la puerta de acceso a una capilla funeraria del claustro.

Respecto a la figuración, en el anverso aparecen la Epifanía¹¹²⁸ y la Presentación en el templo, acompañadas por unos ángeles turiferarios¹¹²⁹; mientras que en el reverso se dispone el

¹¹²⁵ MANSO PORTO, “Un tímpano singular”, pp. 75-116.

¹¹²⁶ Como ha sido comentado anteriormente (página 256), el claustro medieval de la Catedral compostelana sufre destrozos en el siglo XV y es sustituido por el actual en el XVI. Muchos de los restos del claustro antiguo fueron reutilizados en la construcción del nuevo – lo que permitió su conocimiento tras las excavaciones realizadas en los años 1963 y 1964 por Pons Sorolla y Chamoso Lamas –, pero otros muchos fueron vendidos a lo largo de la siguiente centuria, algo sobre lo que ya llamaba la atención López Ferreiro. Ejemplos de piezas que provienen del claustro viejo son, entre otros, los restos de un sepulcro que se encuentra empotrado en el muro perimetral del claustro; un capitel figurado conservado hoy en el Museo das Peregrinacións (Santiago de Compostela); o el arco situado hoy en el acceso al presbiterio del Santuario de Nuestra Señora de Agualada (Marantes, Santiago de Compostela), identificado como parte del claustro por López Ferreiro. Otero Túñez e Yzquierdo Perrín, que consideraban también partes del antiguo claustro el arco y el tímpano de Clavijo situados actualmente en el extremo suroeste del crucero. En cuanto al relieve de Fecha, se desconoce el momento exacto en el que habría sido desplazado a su nueva ubicación. Manso Porto propone que fuese en torno al año 1749, momento en el que se lleva a cabo el propio santuario de Fecha. LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, IV, pp. 158-159; LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, V, pp. 190-194; LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, VIII, p. 69, nota 1; Ramón OTERO TÚÑEZ, “Problemas de la catedral románica de Santiago”, *Compostellanum*, X, 4 (1965), p. 980; YZQUIERDO PERRÍN, “Aproximación al estudio del claustro”, pp. 15-42; MANSO PORTO, “Un tímpano singular”, p. 90.

¹¹²⁷ Existía en tiempos de Berenguel de Landoira un espacio tras el altar mayor que era destinado a sacristía, pues a él se refiere en un documento de 1325. MANSO PORTO, “Un tímpano singular”, p. 89-90; CARRERO SANTAMARÍA, *Las catedrales de Galicia*, p. 289.

¹¹²⁸ La Virgen que centra esta imagen de la Epifanía muestra un tamaño mayor que el resto de las imágenes, dando la sensación de tratarse de una imagen de culto. Esta es una característica común a todos los relieves gallegos de la Epifanía, donde «el eje de la composición, cual imagen de devoción y con una mayor perspectiva jerárquica, es María». CENDÓN FERNÁNDEZ, “Iconografía mariana”, p. 474.

¹¹²⁹ Esta combinación de ambas escenas en el mismo tímpano supone una excepción si se lo compara con los otros ejemplares gallegos de los siglos XIV y XV. Estos mostraban una serie de diferencias entre ellos, dependiendo

Calvario – formado por Cristo, la Virgen y Juan –, acompañado por dos personajes arrodillados situados en ambos extremos del relieve¹¹³⁰ [Lám. 133]. El cuerpo de Cristo aparece, de nuevo, reproduciendo las características que han sido vistas ya anteriormente, de las que cabe resaltar que es clavado a una cruz de gajos y sus pies se disponen en una rotación externa. Tal y como sucedía con las otras imágenes de este tipo presentes en Galicia, la historiografía ha vinculado la tipología de este Cristo con una influencia burgalesa que entroncaría con el, ya recurrente, prototipo que establecía el sepulcro de Fernando de la Cerda. Manso Porto afirma que esta influencia burgalesa llegaría a través de los artífices que trabajaron en Ourense y se formaron en contacto con talleres burgaleses que estuvieron allí establecidos¹¹³¹. Esta conexión con Ourense a través de talleres itinerantes que podrían haber trabajado en ambas sedes lleva a esta autora a establecer una conexión entre este relieve y el sepulcro del “obispo desconocido”, al encontrar rasgos similares en la representación del Crucificado, unos rasgos que, a pesar de que, pueden verse en la disposición de las piernas y el tipo de rotación, no consideramos que fuesen extensibles a toda la configuración de la imagen. Es más, el tipo de dinámicas que ambas reproducen son lo suficientemente habituales como para que no sea posible crear una vinculación directa y lineal entre estas dos imágenes por el hecho de que comparten algunos de los rasgos que fueron codificados para las imágenes del Crucificado de este momento.

Resulta llamativo, por su “inadecuación” a las dinámicas visuales que eran características del momento, el hecho de que Cristo aparece con los ojos abiertos, es decir, representado todavía vivo [Lám. 134]. Manso Porto partía de este motivo para establecer una diferenciación entre el Relieve de Fecha y el Relieve de Pontevedra, entendiendo que en uno se opta por representar a Cristo vivo, mientras que en el otro se plasmaría su muerte asistida por los ángeles turiferarios¹¹³². En nuestro caso, consideramos que debe tenerse en cuenta que la policromía con la que puede verse hoy en día este relieve sería un repinte y no la original, de modo que quizá los ojos abiertos y la actitud serena del Crucificado serían un añadido posterior que viene condicionado por esa nueva policromía, que añade unos nuevos valores estéticos a la imagen. En este sentido, debemos partir de la premisa de que la policromía de las piezas afecta radicalmente a la percepción que se tiene de las mismas y a como estas son recibidas por el

fundamentalmente de si se seguían los modelos ourensanos establecidos en la Clastra Nova o los compostelanos que partían del coro mateano de la Catedral, pero en ninguno de estos la diferencia suponía incluir otra escena en el mismo relieve. En cualquier caso, tanto la Epifanía como la Presentación en el templo se corresponden con el ciclo litúrgico de Navidad, por lo que su asociación no resulta extraña.

¹¹³⁰ Manso Porto propone que, en el caso de que este relieve hubiese estado dispuesto en la puerta de una de las capillas del claustro catedralicio, la imagen del Calvario habría sido dispuesta mirando hacia el interior de la estancia funeraria, quedando la imagen de la Epifanía hacia la galería claustral. MANSO PORTO, “Un tímpano singular”, p. 88.

¹¹³¹ Manso Porto compara este crucificado con el del Sancti Spiritus de la Catedral, vinculándolo también a un influjo burgalés. Plantea también una conexión entre los crucificados del Sancti Spiritus y el de Fecha con los que aparecen en las *Cantigas* (véase, por ejemplo, la miniatura 170 del *Códice Rico* de El Escorial). Ha establecido también una influencia burgalesa para las demás figuras del relieve, rastreando paralelos estilísticos e iconográficos en retablos y relieves de dicha procedencia. ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid*, pp. 84-86; MANSO PORTO, “Un tímpano singular”, p. 97, 100-101.

¹¹³² MANSO PORTO, “Un tímpano singular”, p. 101.

público¹¹³³. En el caso del Crucificado, la policromía aplicada puede crear dos imágenes diferentes: un Cristo muerto y sufriente o un Cristo vivo y sosegado. Posiblemente esto es lo que sucede en el relieve de Fecha, donde la cabeza extremadamente ladeada sería posiblemente un indicativo de que se trataba de la imagen de Cristo muerto en la cruz¹¹³⁴.

Volviendo al programa total de la pieza, la combinación de imágenes a ambos lados de este tímpano – Epifanía, Presentación en el templo y Crucifixión –, aparece también en otras obras funerarias conservadas en la Península Ibérica. Este es el caso, por ejemplo, del Sepulcro del Chantre Aparicio (†1287), situado en el crucero de la Catedral vieja de Salamanca y al que se ha hecho referencia anteriormente. En la yacija aparece representada la Epifanía y la Presentación en el templo, mientras que el arcosolio es reservado para la Crucifixión, una escena en la que también se incluyen los donantes, que son relegados a los extremos¹¹³⁵. La Epifanía y la Presentación en el templo se correspondían al ciclo de Navidad, por lo que no resulta extraño que sean representadas juntas, pues así aparecen en muchas otras obras, como, por ejemplo, en numerosos retablos producidos en el norte de Europa a lo largo del siglo XV, como el Altar Columba de Rogier van der Weyden (ca. 1450) de la Alte Pinakothek de Munich, donde se representa la Anunciación, la Epifanía y la Presentación, o el Tríptico de la Adoración de los

¹¹³³ Buen ejemplo de esta variación en el significado y la percepción de la imagen medieval a través de la policromía es un experimento llevado a cabo en 2002 en la Universidad de Oslo, donde se aplicaron dos policromías diferentes a unas copias de yeso de la cabeza de la Virgen de Lomen (Oppland, Noruega), una escultura del siglo XIII, con la finalidad de probar como la policromía cambiaba la imagen. Ambas copias fueron pintadas siguiendo las características propias para la figuración de la Virgen y del crucificado, demostrando como la misma pieza escultórica podría representar a la Virgen o a Cristo dependiendo de la policromía aplicada; es decir, el color era el elemento que dotaba el “armazón” de diferentes rasgos y expresiones faciales, e incluso de diferente género. BOLDRICK, PARK y WILLIAMSON, *Wonder. Painted Sculpture from Medieval England* (Leeds, 2002), pp. 104-105; Roberta PANZANELLI, et al (eds.), *The Color of Life: Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present* (Los Ángeles, 2008), pp. 140-141 (con referencias bibliográficas). Sobre la policromía medieval: Johannes TAUBERT, *Polychrome Sculpture: Meaning, Form, Conservation* (Los Ángeles, 2015 [1978]); Paul PHILIPPOT, “Signification de la polychromie dans les arts tridimensionnels au Moyen Âge”, *Safeguarding of Medieval Altarpieces and Wood Carvings in Churches and Museums* (Estocolmo, 1981), pp. 15-22; Kaja KOLLANDSRUD, “Technological Mapping of Norwegian Polychrome Wooden Sculpture, 1100-1350: A Preliminary Overview”, *UKM: En Mangfoldig Forskningsinstitusjon* (2002), pp. 125-141; Antoni MORER I MUNT, et al., “Nuevas aportaciones en el estudio de las técnicas pictóricas: La Majestad Batlló, la Majestad de Organyà y el Frontal de Planès”, *El Románico y el Mediterráneo: Cataluña, Toulouse y Pisa* (Barcelona, 2008), pp. 221-229; Sandra SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, “Imágenes medievales de esculturas policromadas: el color como fuente de vida”, *Codex Aquilarensis*, 27 (2011), pp. 246-260; Sandra SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, “Coloring the Middle Ages: Textual and Graphical Sources that Reveal the Importance of Color in Medieval Sculpture”, *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die “Schedula diversarum artium”* (Berlín, 2014), pp. 274-287.

¹¹³⁴ En otras latitudes ya se han llevado a cabo estudios técnicos de la policromía de piezas medievales que han llevado a recuperar las capas de policromía antiguas. Por ejemplo, en Alemania se eliminaron las policromías no originales de cuatro esculturas románicas del crucificado, aportando nuevos conocimientos sobre el tipo de patrones decorativos que se utilizaban originalmente en estas producciones. Para referencia a piezas a las que se le ha aplicado este tipo de estudios véase: Lucretia KARGÈRE y Adriana RIZZO, “Twelfth-Century French Polychrome Sculpture in The Metropolitan Museum of Art: Materials and Techniques”, *Metropolitan Museum Studies in Art, Science, and Technology*, 1 (2010), pp. 41-42.

¹¹³⁵ Estas dos figuras además de aparecer dispuestas en los extremos son representadas también en un tamaño inferior que las demás, resaltado a través de ambos medios que no pertenecen a la escena histórica. Este mismo esquema es reproducido también en el sepulcro de Esteban Domingo (†1211) y en el del obispo Blasco (†1341) en la Catedral de Ávila. Recogidos todos ellos en: ALCOY, “Ideas para lo ordinario”, p. 178; ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso*, p. 420.

Reyes de Hans Memling (ca. 1480) conservado en el Museo del Prado, donde aparecen representadas la Natividad, la Epifanía y la Presentación en el templo. De este modo, la Epifanía y la Presentación en el relieve gallego remiten, por un lado, a la Encarnación de Cristo, al cumplimiento de la promesa de salvación para toda la humanidad, pero también a momentos en los que Jesús es reconocido como el Mesías, encargado de sacrificarse para ofrecer la redención al ser humano. Esta imagen se corresponde, al otro lado del relieve, con la figuración de la Crucifixión de Cristo, momento culminante de la historia, que finalmente conlleva la posibilidad de la vida eterna tras la muerte. Además, si en la Epifanía de este relieve aparecen los reyes arrodillándose ante Jesús, en la escena del Calvario son los donantes quienes llevan a cabo esta labor, creando a través de su disposición una muestra de fe en el sacrificio de Cristo.

Esta contraposición que se establece entre el anverso y el reverso del relieve remite nuevamente a la contraposición gozo/dolor que veíamos en los programas de los *cruceiros*¹¹³⁶, y que queda perfectamente establecida en el relieve de Fecha. Las escenas aquí representadas en ambos lados muestran un recorrido sintético por la historia de la redención del ser humano, al configurarse el programa a través de tipos iconográficos que remiten a la infancia de Jesús (Epifanía y Presentación en el templo), contrapuestos con su muerte en la cruz¹¹³⁷. Esta historia de la redención sería complementada por las imágenes de los donantes, que se muestran así como los pecadores a los que la muerte de Cristo en la cruz ha asegurado la salvación. Es decir, al tratarse de un relieve vinculado al mundo funerario – en caso de que esta hubiese sido su función, algo a lo que únicamente podemos remitir de manera hipotética –, los donantes se muestran como pecadores, como antes lo hacía la imagen de la Magdalena, que al ser dispuestos ante el Crucificado dejan plasmada visualmente una muestra de fe y devoción al cuerpo muerto de Cristo, que les había asegurado la posibilidad de salvación tras la muerte¹¹³⁸. Pero ¿y si esta imagen no estaba dispuesta en un ámbito funerario?, ¿cómo funcionaría entonces la introducción de los orantes presentes en este relieve?

¹¹³⁶ Véase página 211.

¹¹³⁷ En este relieve, tal y como sucedía también con los *cruceiros*, el espectador debe desplazarse para contemplar ambas escenas, que nunca serán visualizadas al mismo tiempo. Otro tipo de piezas, como los manuscritos iluminados o los dípticos de marfil, permitían una interrelación directa entre ambas escenas que eran representadas juntas. Incluso existen ejemplos que dan un paso más, como el retablo de Marinyans en Serdinyà (1342), en el que los Reyes Magos tanto señalan al niño recién nacido, como al cuerpo de Cristo en la cruz, una solución que no todos los autores han visto como intencionada. Para Alcoy, en un primer momento lo más común era que los donantes se incluyesen en las escenas de gozo, para, a medida que avanzan los siglos bajomedievales, pasar a habitar las escenas de la Pasión. Véase: M^a Luisa MELERO MONEO, “La Epifanía y la Crucifixión del Retablo de Marinyans, una particularidad iconográfica en la pintura gótica del sur de Francia”, *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a J. Yarza Luaces* (Bellaterra, 2001), pp. 505-517; ALCOY, “Ideas para lo ordinario”, p. 166-169; ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso*, pp. 387-388.

¹¹³⁸ Estos relieves muestran ejemplos de como las figuras de poder se representan a sí mismas en una configuración en la que choca, por un lado, el atrevimiento de ser representado dentro de – o en relación directa con – una escena bíblica, con la humillación o seña de humildad que conlleva mostrarse a uno mismo postrado ante Cristo. En este sentido, Mazzon remitía al hecho de que «several images show kings and other powerful figures kneeling in front of Jesus, indicating this new ideology of rulership whereby “the ruler should imitate Christ not only in his majesty but in his humility and sacrifice for his people”». MAZZON, *Pathos*, p. 179.

Si nos centramos en esas dos figuras extemporales, en este caso también se trata de religiosos que posiblemente representasen a los donantes [Láms. 135-136]. Según Manso Porto, ambos aparecen ataviados con palio, casulla, capa pluvial y portando báculos, de modo que se deja constancia de su condición e identidad social a través de la indumentaria con la que son representados¹¹³⁹. Esta autora aporta una posible identificación para ambos personajes, afirmando que el de la derecha mostraría al propio Berenguel de Landoira, mientras que el de la izquierda quizá podría ser la imagen del canónigo Aimerico de Anteiach, muy próximo a Berenguel, materializándose así, en este relieve, la estrecha relación entre ambos. Sin embargo, el hecho de que esta segunda figura aparezca portando un báculo indica que quizá se tratase de un abad, y no de un canónigo [Lám. 135].

Aunque ambas figuras aparecen ataviadas igual, existen elementos distintivos que diferencian al de la derecha como obispo – a través de la mitra y el *parissellus* que cruza el báculo –, y al otro como un miembro del clero, al destacarse su cabeza tonsurada. Para Manso Porto las vestimentas pontificales de la figura de la derecha, el supuesto Berenguel, recuerdan a las de la imagen de este arzobispo compostelano en el tímpano de Santa María a Nova de Noia (1327), pero mostrando una diferencia importante en el tipo de báculo utilizado, pues en el caso de Noia aparece con el báculo en *tau* propio de los prelados compostelanos¹¹⁴⁰, mientras que en el relieve de Fecha aparece todavía con un báculo de voluta¹¹⁴¹ [Lám. 136]. Justifica esta carencia alegando que Berenguel podría no haber adoptado el báculo en *tau* hasta el año 1324, suponiendo que, de tratarse de este arzobispo en el caso del relieve de Fecha, su producción tendría que ser datada en una cronología anterior a dicho año¹¹⁴². Resulta llamativo que teniendo en cuenta el tiempo transcurrido desde que los arzobispos compostelanos hubiesen comenzado a utilizar el báculo en *tau* como señal de identidad, Berenguel apareciese representado en este relieve con uno de voluta.

En cuanto a la gestualidad de estas figuras, ambos aparecen con el gesto de oración que se veía ya en el relieve de Pontevedra. A este respecto, teniendo en cuenta la cronología propuesta,

¹¹³⁹ La observación detallada de la pieza suscita dudas con respecto a que las figuras porten capa pluvial, que solía ser de un tejido grueso y rígido. En cambio, en el siglo XIV el modelo de casulla utilizado, denominado romboidal o gótica y que había comenzado a utilizarse ya en el siglo XIII, presenta una forma tan larga como ancha, tapando buena parte de los brazos, como aquí se puede observar. Asimismo, el palio parece más claro en la figura mitrada, si bien, es preciso tener en cuenta que la policromía distorsiona la correcta percepción de los relieves. Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “La indumentaria episcopal como reflejo de poder en la escultura funeraria bajomedieval”, *Imágenes del poder en la Edad Media*, II (León, 2011), p. 108. Sobre la indumentaria eclesiástica véase también: Ángel PAZOS-LÓPEZ, “Culto y vestimenta en la Baja Edad Media: ornamentos clericales del rito romano”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, VII, 14 (2015), pp. 1-26.

¹¹⁴⁰ El uso por parte de los prelados compostelanos del báculo en *tau* aparece documentado desde el pontificado de Pedro Suárez de Deza (1137-1206). Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, “Báculo de Santa Isabel de Portugal”, *Santiago, camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela* (Santiago de Compostela, 1993), pp. 434-435.

¹¹⁴¹ El báculo aparece rematado por la cabeza de un dragón entre decoración vegetal. Esta configuración llevó a Manso Porto a vincularlo con los báculos de las figuras que flanquean los crucifijos en el sepulcro del “obispo desconocido” de Ourense, una relación que había establecido anteriormente entre ambas producciones a partir de un análisis formal.

¹¹⁴² MANSO PORTO, “Un tímpano singular”, p. 103-104.

Manso Porto planteaba la posibilidad de que esta fuese la primera figuración gallega de este gesto de oración, de modo que rechazaría las propuestas que asociaban a los relieves de la Epifanía la introducción de este gesto. Esta autora justificaba esta introducción del nuevo gesto debido a que Berenguel de Landoira podría haber conocido los *Novem modi orandi sancti Dominici* comentados anteriormente, a los que podría haber tenido acceso en su visita al Convento de Carcasona para el capítulo general de la orden de 1312, o incluso a través de una misiva en la que se aludía a ellos y que fue enviada por fray Bernardo Gui a fray Berenguel en 1314, cuando este era Maestro General de la Orden de Predicadores¹¹⁴³.

A pesar de las similitudes que este relieve pueda mostrar con el de Pontevedra, hay una diferencia considerable, y es el espacio que los orantes ocupan dentro de la composición. El fraile pontevedrés entraba directamente en la escena, situado entre la Virgen y la cruz, mientras que en Fecha la disposición de los orantes no es inmediata al Crucificado, se encuentran fuera de la escena bíblica que tiene lugar ante sus ojos, relegados a los extremos, desde donde observan el evento. A pesar de que esta disposición en el relieve se muestra más ‘comedida’ que la de Pontevedra, lo que resulta llamativo es el tamaño con el que aparecen representados los orantes en comparación con las figuras de Juan y la Virgen, nuevamente, sin establecerse una diferenciación jerárquica en el tamaño con el que son figurados. Debemos tener en cuenta que, en las producciones de este tipo que se conservan en los ambientes funerarios de territorios próximos culturalmente a Galicia, la disposición de los orantes en los extremos del relieve era más común.

Otro aspecto sobre el que llamar la atención vinculado a la localización de los donantes en el relieve es el punto exacto en el que se disponen con relación a la figura de Cristo. Es decir, el lado izquierdo del relieve, el que sería el lado derecho de Cristo, sería el lado principal, pues, como hemos mencionado anteriormente, es donde se sitúa la llaga del costado de donde había nacido la Iglesia. En este sentido, a través de la disposición interna de las figuras se crea una diferenciación de categorías entre ambas. En el caso de Pontevedra, el fraile era representado inmediatamente a la derecha de Cristo, de modo que se le reservaba el lugar privilegiado dentro de la escena. En Fecha, si partimos de esta consideración, el monje, el supuesto Aimerico, aparecería dispuesto en el lugar privilegiado de la escena. Esta cuestión podría resultar contradictoria con las identificaciones que había aportado Manso Porto para las figuras, pues la más relevante sería la de Berenguel, ¿se habría obviado esta cuestión figurativa a la hora de disponer las figuras?, ¿quizá las identificaciones propuestas deban ser modificadas?

Teniendo en cuenta que la introducción de estos orantes en las escenas religiosas lleva a una resignificación de las mismas, Manso Porto proponía para el relieve de Fecha una intencionalidad similar a la que Fraga Sampedro había planteado para Pontevedra, entendiendo que esta imagen ilustraría la predicación de los frailes con relación al Crucificado y la oración contemplativa ante el crucifijo promovida por los mendicantes. Nuevamente, sin descartar esta realidad, y partiendo de un escenario en el que se acepta la hipótesis de que este relieve formase

¹¹⁴³ MANSO PORTO, “Un tímpano singular”, p. 107.

parte de un contexto funerario, quizá estos orantes se aproximen más a los planteamientos de Alcoy en *Anticipaciones del Paraíso*, que exponíamos ya para el ejemplo pontevedrés. Pero en este caso, partiendo de las identificaciones propuestas por Manso Porto, si en este relieve se figura a Berenguel de Landoira, nos encontramos con una contradicción que parte de la propia trayectoria vital de la persona supuestamente figurada. Detengámonos un momento en quién fue este problemático arzobispo compostelano.

Fray Berenguel de Landoira fue el segundo hijo de Arnaldo de Salmiech, conde de Rodez y señor de Solmiez (Toulouse). Fue teólogo dominico y general de la Orden de Predicadores entre los años 1312 y 1317, año en el que fue designado arzobispo de la sede compostelana tras la muerte de Rodrigo de Padrón (†1316). Esta elección fue llevada a cabo por el papa aviñonés, en aquel entonces Juan XXII, con quien Berenguel mantenía una relación de amistad que llevó a que el papa le confiase diversas misiones a lo largo de su vida, entre ellas, encabezar la sede apostólica¹¹⁴⁴. Teniendo en cuenta esta relación personal que existía entre Berenguel y Juan XXII, resultaría cuanto menos llamativo que este arzobispo se representase así en este relieve, mirando directamente al cuerpo de Cristo, pues como comentábamos anteriormente, Juan XXII fue parte del controvertido debate que se generó en la primera mitad del siglo XIV en torno a la idea de la visión beatífica inmediatamente tras la muerte, contra la que él se posicionó enérgicamente. Debe tenerse en cuenta que Berenguel de Landoira aparecía representado en el tímpano de Santa María a Nova de Noia junto a la Virgen y el Niño, de modo que no sería la primera vez que el arzobispo compostelano se representa como donante junto a las figuras sagradas. En cualquier caso, nos preguntamos si quizá aquí no se estaría representando a Berenguel, ¿podría tratarse de otras figuras? No tenemos una respuesta para quiénes serían las personas ahí representadas, ni consideramos que sea la finalidad de nuestro trabajo establecer estas identificaciones. Pero queríamos dejar abierta esta pregunta, pues consideramos pertinente tener en cuenta el posicionamiento de estos personajes en un debate que habría afectado directamente a los modelos figurativos que aquí se están tratando. Somos conscientes también, que los acalorados debates teológicos que podrían establecerse en las grandes sedes europeas no tendrían porque tener un impacto directo en los territorios periféricos, pues, al fin y al cabo, Galicia entra dentro de esta última categoría, a pesar de que en este caso nos encontremos tratando con la sede apostólica, y no con algún otro centro religioso de menor entidad. Entendemos también que, los planteamientos visuales que estudiamos fueron llevados a cabo por artesanos que no contaban necesariamente con una alta formación teológica, y no sabemos hasta qué punto los promotores de estas piezas se inmiscuían en el desarrollo de las temáticas representadas o seguían el proceso de creación.

¹¹⁴⁴ Berenguel fue recibido en Compostela con las puertas de la ciudad cerradas, dando comienzo así los famosos conflictos entre el arzobispo y los compostelanos. Para la biografía de Berenguel de Landoira, los numerosos problemas a su llegada a Compostela y las relaciones entre este arzobispo compostelano y el papa aviñonés Juan XXII véase: Manuel C. DÍAZ Y DÍAZ, et al (eds.), *Hechos de don Berenguel de Landoria, Arzobispo de Santiago* (Santiago de Compostela, 1983); LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, VI, pp. 11-34; Manuel CHAMOSO LAMAS, “Algunos datos sobre el arzobispo don Berenguel de Landore”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, II, 6 (1946-1947), pp. 231-241; Rafael SÁNCHEZ SÁNCHEZ, “La intervención del poder pontificio en la revuelta de 1318-1320 en territorio compostelano. Juan XXII y Berenguel de Landoira”, *Territorio, sociedad y poder*, 3 (2008), pp. 195-208.

Pero todos estos planteamientos que hasta ahora se han puesto de manifiesto se centran en uno de los extremos de la interpretación visual: buscar cuáles serían las lecturas intencionales que se establecerían en el origen de la producción escultórica¹¹⁴⁵. Sin embargo, debemos tener en cuenta que esta no era la única lectura existente, especialmente cuando con el paso de los años se olvidaría la identidad de las figuras representadas, convirtiéndose posiblemente en referencias visuales ambiguas que pudiesen entroncar mentalmente con toda una serie de personajes categorizados que adquirirían quizá una personalidad temporal. Es decir, aquellas personas que con el paso de los años siguiesen visualizando la pieza verían ahí representado a un obispo o un arzobispo, pues el código representacional así lo mostraría, pero no necesariamente tendría que identificarse con la figura específica de quién lo creó y ahí se representó, a no ser que la plasmación visual se acompañase de algún elemento identificativo que evitase que su esencia cayese en el olvido.

Dejando de lado las posibles identificaciones de estas figuras, y habiendo remitido ya a cuáles podrían haber sido esos significados intencionales a la hora de introducir orantes en las escenas religiosas, podemos aludir a la hipotética vinculación que podría haberse establecido entre estas imágenes y los espectadores. Fraga Sampedro proponía que la introducción de esta figura del fraile funcionase como un enlace, a modo de figura-puente, entre las figuras religiosas – en este caso la figura de Cristo – y el espectador, introduciendo a este en la escena religiosa¹¹⁴⁶. De este modo, la figura del fraile tendría un uso más allá de los significados referentes al propio individuo representado, abriéndose a una función empática vinculada a la devoción a Cristo crucificado y a la creación de un vínculo entre la imagen religiosa y los fieles que accedían a su contemplación¹¹⁴⁷. Por su parte, Alcoy interpretaba en un sentido similar la introducción de los donantes a los pies de la cruz, presentándolos como un mecanismo a través del cual el “donante pecador” servía de medio para explorar las aspiraciones de salvación de los fieles que accediesen a estas figuraciones¹¹⁴⁸.

En el caso específico del relieve de Pontevedra, la lectura propuesta por Fraga Sampedro se complementa con su afirmación de que la figura, aún orando hacia Cristo, estaría dirigiendo su mirada hacia el espectador y no hacia el cuerpo del Salvador, de modo que se crearía una conexión visual directa entre ambos y se establecería así ese enlace a través del cual el fiel es introducido en la escena¹¹⁴⁹. A pesar de que este fuese un mecanismo habitual en las estrategias comunicativas de la imagen medieval, y aunque no descartamos completamente esta interpretación de la disposición de la figura, ante la falta de una policromía que confirme dicha hipótesis, consideramos que no es posible saber, con exactitud, a donde estaría mirando el fraile pontevedrés. Si se tienen en cuenta otras producciones en las que sigue este mismo esquema, la

¹¹⁴⁵ Para una breve reflexión sobre la “intención” véase: Michael BAXANDALL, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros* (Madrid, 1989 [1985]), pp. 57-58.

¹¹⁴⁶ FRAGA SAMPEDRO, “Un calvario peculiar”, p. 165.

¹¹⁴⁷ Nuevamente es necesario recordar que la localización en la que se encontrase el relieve llevaría a que el tipo de espectadores que accedían a él variasen.

¹¹⁴⁸ ALCOY, “Ideas para lo ordinario”, p. 171.

¹¹⁴⁹ FRAGA SAMPEDRO, “Un calvario peculiar”, p. 164.

figura debería encontrarse mirando hacia el Crucificado, más o menos directamente. De todos modos, resulta innegable que el fraile no es figurado completamente de perfil, sino que gira ligeramente su cuerpo hacia el frente, a donde se encuentran mirando las demás figuras.

En cualquier caso, tanto en el relieve de Pontevedra como en el de Fecha, podemos entender que se establecería una mediación entre las figuras sagradas y el espectador – ya fuesen fieles laicos, frailes u otros eclesiásticos de las sedes donde se encontraban dispuestos – a través de las figuras de los donantes en estas producciones. Debemos tener en cuenta que los autores medievales controlaban, con más o menos maestría, la configuración de las imágenes teniendo en cuenta a los espectadores y las respuestas que querían provocar en estos. A través de estos donantes en los relieves mencionados, el fiel encuentra una figura que los lleva a entrar dentro de las escenas religiosas, pero también hallan un modelo que busca en ellos una respuesta activa. A este respecto afirmaba Fraga Sampedro para el tímpano de Santa María a Nova de Compostela que «este es el mensaje que se intenta dirigir al fiel en una invitación a la oración, a partir de la visualización de la figura orante por su salvación. ... la inclusión de un personaje cercano en el tiempo en escenas de la vida de Cristo persigue aproximar al fiel a episodios protagonizados por el Señor, lejanos en el tiempo, pero cercanos en la vivencia espiritual»¹¹⁵⁰.

Como venimos comentando, las imágenes medievales utilizan una serie de estrategias comunicativas que buscan la implicación del espectador, estableciéndose una relación directa y activa entre la imagen y quien la está contemplando. Es decir, los espectadores no serían simplemente unos receptores pasivos a los que se envía un mensaje, sino que en este intercambio comunicativo existirían diversos niveles de actividad receptiva: desde los primeros niveles de activación reflexiva hasta respuestas que implican movimientos visuales o, incluso, físicos¹¹⁵¹.

Por ejemplo, son numerosas las producciones medievales en las que la imagen es configurada de modo que el espectador al observarla necesita recorrer la figuración siguiendo un itinerario que le es propuesto por la propia imagen, o incluso llevándolo a centrar su atención en determinados elementos de importancia. Esto no sería casual, sino que funcionaría de este modo porque las imágenes han sido planteadas para ello¹¹⁵². Otros recursos comunicativos

¹¹⁵⁰ FRAGA SAMPEDRO y RÍOS RODRÍGUEZ, “Santa María a Nova”, pp. 150-151.

¹¹⁵¹ Estos recursos comunicativos que buscan la conexión con el espectador, dirigiéndose directamente a la audiencia, pueden verse también en las puestas en escena de las piezas teatrales medievales. Schmidt afirmaba que estas formas de dirigirse a la audiencia eran típicas del drama vernáculo, pues en el drama litúrgico en latín no se utilizaban estas estrategias que salían de la escena representada para relacionarse con la realidad cotidiana en la que se enmarca. Entre las estrategias utilizadas en estas puestas en escena teatrales para hacer participe al espectador pueden encontrarse, siguiendo los trabajos de Mazzon, recursos verbales y lingüísticos como: el uso frecuente de pronombres personales, el uso de nombres comunes que pudiesen encontrarse entre el público o dirigir los diálogos de los personajes protagonistas de los episodios bíblicos directamente al público. MAZZON, *Pathos*, pp. 240-256, Cfr. Dieter M. SCHMIDT, *Die Kunst des Dialogs in den Wakefield-Spielen* (Frankfurt, 1980), pp. 26-29.

¹¹⁵² Un buen ejemplo de estas dinámicas es el experimento que se llevó a cabo en la Universidad de Bristol entre los Departamentos de Historia del Arte, Psicología Experimental y Ciencias Informáticas con la finalidad de estudiar los movimientos del ojo del espectador al contemplar una pieza medieval, en concreto, la Anunciación de Duccio (1311), y mostrar las diferencias que se registraban cuando esta obra era visualizada a la luz del día o,

utilizados en las imágenes interactuarían con el espectador apelando directamente a su presencia, y, por tanto, creando una relación directa entre medio y audiencia. Es decir, son recursos que unen dos realidades: la realidad de lo sagrado ficcional que existe en la imagen, con el mundo sensible en el que se sitúa el espectador. Un recurso de este tipo es, por ejemplo, el uso de miradas que se dirigen directamente al espectador, de modo que las figuras representadas salen de lo representado a través de sus propias miradas para entrar en contacto con quienes las observan¹¹⁵³.

Otra estrategia utilizada para hacer participe al espectador, o para envolverlo en la representación, fue – como veníamos señalando – la introducción de personajes-puente o figuras-puente en la imagen, un recurso habitual de la cultura visual medieval. Estas figuras-puente funcionaban de modo que al ser introducidas en la imagen el espectador podía identificarse con ellas y se incorporaba, en cierto modo, “dentro” de la representación religiosa, tal y como hemos mencionado para el caso de Pontevedra y Fecha. Así, estos orantes que se encuentran ante la figura de Cristo sirven de ejemplo para los espectadores externos que ven en ellos una analogía de las acciones que llevan a cabo ellos mismos ante las imágenes. A esta identificación debe sumarse el hecho de que, en el hipotético caso de que el relieve de Pontevedra se encontrara en el convento de San Francisco y el de Fecha hubiese pertenecido al claustro de la Catedral compostelana, los espectadores podrían verse todavía más reflejados en estas analogías pétreas, pues ellos pertenecían a las mismas instituciones que aquellos que aparecían junto a Cristo.

8.2. ORANTES EN LOS *CRUCEIROS*, UNA ESTRATEGIA COMUNICATIVA.

Como referíamos con anterioridad, además de los relieves de Pontevedra y Fecha, se conservan en Galicia otras piezas escultóricas del siglo XIV en las que se disponen figuras orantes a los pies del Crucificado: los *cruceiros* de Melide, Fervenzas y Vimianzo¹¹⁵⁴ [Figs. 61-63]. A pesar de que todas ellas muestran la similitud de introducir una figura orante dispuesta

como habría sido el caso en su contexto original, a la luz de las velas. A través de esta prueba se demostró como el brillo de los dorados, que resplandece al incidir en ellos la luz de las velas, llevaría a que el espectador centrarse su atención en elementos diferentes de la composición: «we found objective differences in where in the painting observers attended: specifically, the glow of the gold induced shifts in fixations to symbolically important regions of the painting». Este experimento interdisciplinar demostraría como los artistas tendrían en cuenta el entorno al que eran destinadas sus obras, de modo que podían dirigir las miradas de los espectadores intencionadamente dentro de la imagen teniendo en cuenta el entorno y como este afectaba a la visualización. Para este experimento véase: Ute LEONARDS, et al., “Mediaeval Artists: Masters in Directing the Observers’ Gaze”, *Current Biology*, XVII, 1 (2007), pp. r8-r9.

¹¹⁵³ Un ejemplo ya referido en este trabajo en el que se utiliza esta solución es el Varón de Dolores de Geertgen tot Sint Jans, conocido en español como Gerardo de San Juan, una obra de la segunda mitad del siglo XV [Fig. 60]. Sobre esta pieza incidía Van Os en que «the key is Christ, who despite all the emotion in the picture, addresses the viewer with His gaze, His body and the gesture of His right arm», unas soluciones que son parte de las estrategias utilizadas en esta imagen para producir el gran impacto emocional en el espectador que se encuentra ante la representación. VAN OS, “Devotional Themes”, pp. 128-129.

¹¹⁵⁴ Piezas tratadas en el apartado 5.3 de esta tesis.

a los pies del Crucificado, hay una clara diferencia entre ellas, y es que el ejemplar de Melide es el único en el que la figura aparece mirando hacia Cristo, mientras que en Fervenzas y Vimianzo, el orante está dispuesto hacia el exterior, el espacio en el que se encontrarían los espectadores.

En Melide, la mala conservación de la pieza complica el poder discernir las especificidades de la imagen, pero consideramos que se trata de una figura que aparecería en genuflexión ante Cristo crucificado, alzando su mirada para poder contemplar su cuerpo en la cruz. A este respecto, en el *Cruceiro* de Fervenzas y en el *Cruceiro* dos Santos las figuras orantes reproducen nuevamente el mismo gesto generalizado en los siglos bajomedievales que veíamos en los relieves anteriores, siendo clara su postura.

La disposición del orante en la Cruz de Melide [Fig. 63], que se encuentra en el lado derecho, desplaza a María hacia un lugar posterior en relación con la imagen de Juan; sin embargo, la relación entre el orante y María dota a esta de un significado preeminente como intercesora por las almas a la hora del Juicio¹¹⁵⁵. En este sentido, como aludíamos ya en el capítulo 5, María era considerada la intercesora por excelencia en favor de las almas de los fieles, pues es la madre del Redentor, por lo que sería la que más posibilidades tendría de ser escuchada por este. Pero, además, de ella se resaltaron virtudes como la compasión, la piedad y la empatía, tal y como queda reflejado en la *Leyenda Dorada*, donde se dice que «es capaz de sentir en su alma los dolores ajenos»¹¹⁵⁶. Estas cuestiones llevaron a que la figuración de María intercediendo por el género humano se convirtiese en un motivo habitual en los Juicios Finales¹¹⁵⁷. Pueden encontrarse también múltiples referencias a esta idea en la documentación, pues fue habitual en los testamentos pedir a la Virgen que interceda por el alma del difunto. Un ejemplo de esta realidad es el testamento de Juan González Tolán (1435), donde se pide «a ora da morte et a o dia do muy grande juizo et lle plaza por sua acostumbrada piedade de rrogar ao seu fillo bendito que aja de min misericordia et me perdoe os meus pecados»¹¹⁵⁸.

Así, tanto en la Cruz de Melide como en el *Cruceiro* dos Santos los orantes son dispuestos al lado de María, mientras que en el de Fervenzas el orante aparece entre Cristo y Juan. En cualquier caso, debe tenerse en cuenta que Juan también llegó a ser incluido en la representación del Juicio, pues la tradición popular acabó situándolo junto a Cristo y María al final de los tiempos, convirtiéndolo en otro importante intercesor. A este respecto, afirmaba Mâle que, aunque no existía ninguna referencia textual a esta realidad, la introducción de Juan en el juicio se popularizó y acabó convirtiéndose en un motivo iconográfico repetido en estas escenas¹¹⁵⁹.

¹¹⁵⁵ Cabe recordar que Moralejo Álvarez remite a los sepulcros ourensanos de las primeras décadas del siglo XIV como los primeros casos en los que se remite a la intercesión de María de cara al Juicio dentro del ámbito gallego. MORALEJO ÁLVAREZ, “Escultura gótica en Galicia”, p. 82.

¹¹⁵⁶ VORÁGINE, *La leyenda dorada*, II, p. 959.

¹¹⁵⁷ André GRABAR, *Las vías de creación de la iconografía cristiana* (Madrid, 1985 [1978]), p. 150.

¹¹⁵⁸ Tomado de: FRAGA SAMPEDRO y RÍOS RODRÍGUEZ, “Aproximación a la topografía espiritual”, p. 56.

¹¹⁵⁹ MÂLE, *El gótico*, p. 359. Por su parte, Revilla identificaba esta incorporación de María y Juan en los Juicios como una aportación de la religiosidad popular, pues estas cuestiones remitirían a la esperanza del pueblo que

Ambas figuras, María y Juan, aparecen también representados con este significado de intercesión de cara al futuro escatológico en las *Deesis*, donde se muestra a Cristo en majestad flanqueado por ambas figuras que se encuentran en plegaria, suplicándole en nombre de la humanidad¹¹⁶⁰. Consideramos que las figuras orantes que aparecen en los *cruceiros* góticos próximos a las figuras de María y Juan, reflejan el papel de estos como intercesores.

Otra diferencia relevante que se muestra entre estos tres ejemplares es que mientras en Melide y Fervenzas no hay ningún elemento que haga posible discernir qué o quién se estaría representando – pues no hay elementos distintivos que nos ayuden a ello¹¹⁶¹ – en el caso del *Cruceiro* dos Santos este es claramente identificable como un fraile franciscano orante [Fig. 62]. Esta figura orante bajo los pies del Crucificado está ataviada con hábito franciscano y su cabeza se encuentra tonsurada. En un primer momento las lecturas dadas para esta figura se limitaron a una breve enumeración en la que se listan diversas posibilidades. Así, era identificada primeramente por Lema Suárez en sus estudios como «un frade axeonllado», o como «o clásico doador do gótico galego», para afirmar finalmente sobre esta figura que «non se descarta a identificación con San Francisco ou cun frade mendicante»¹¹⁶². Barral Rivadulla y Cendón Fernández profundizarían brevemente en este tema, estableciendo que, aunque no se descartase la posibilidad de que se tratase de san Francisco, optaban por la identificación de la figura como un fraile, puesto que en caso de que se pretendiese representar al santo fundador a los pies del crucificado lo más probable es que se efigiase en el momento de la estigmatización¹¹⁶³. No debe olvidarse que la imagen de Francisco orando ante el Crucificado fue un tipo iconográfico muy común en las producciones góticas, especialmente italianas, pero no solo nuevamente nos encontramos con la inexistencia en esta imagen de elementos individualizadores que remitiesen a Francisco de Asís, sino que además, el personaje orante aparece representando bajo el crucificado, pero mirando hacia el exterior y no hacia el cuerpo de Cristo, de modo que entendemos que no se estaría remitiendo al tipo iconográfico de Francisco orando ante el crucificado.

A esta lectura iconográfica de la figura habría que añadir otra serie de cuestiones que en este caso nos llevan a considerar que la conclusión más plausible sería identificar esta figura con un fraile de la orden franciscana y no con el fundador. El primer factor a tener en cuenta es la dimensión dedicada a la figuración de cada uno de los personajes. Así, si se compara al fraile franciscano con la otra figura de santidad que aparece representada en el *Cruceiro* dos Santos –

encuentran en estas figuras a personajes más cercanos a ellos, como ocurría también con las figuras de santidad. Federico REVILLA, *Diccionario de iconografía y simbología* (Madrid, 2012 [1990]), p. 212.

¹¹⁶⁰ Esta imagen, ya habitual en el mundo bizantino, continuó figurándose a lo largo de los siglos medievales, encontrando numerosos ejemplos en las producciones góticas. Como referimos en el capítulo anterior esta aparece, por ejemplo, en el tímpano del sepulcro de Vasco Pérez Mariño en la Catedral de Ourense, donde Cristo mostrando las llagas es flanqueado por María y Juan arrodillados y en gesto de oración.

¹¹⁶¹ Tanto Barral Rivadulla y Cendón Fernández como Manso Porto habían referido a estas imágenes como la representación de los donantes. MANSO PORTO, “Relieves y retablos”, p. 428; BARRAL RIVADULLA y CENDÓN FERNÁNDEZ, “Devociones en piedra”, p. 419.

¹¹⁶² LEMA SUÁREZ, “O Cruceiro dos Santos”, p. 207

¹¹⁶³ BARRAL RIVADULLA y CENDÓN FERNÁNDEZ, “Devociones en piedra”, p. 419.

Santiago Apóstol – se percibe claramente que el fraile posee un tamaño considerablemente menor, además de ser dispuesto en un espacio diferenciado dentro del monumento. Ambas cuestiones llevan a crear una distinción entre ambos personajes, tanto en lo que concierne a su escala como a su disposición. En este sentido, si a la hora de crear esta pieza se pretendiese representar en ese fraile franciscano a la figura de Francisco de Asís, resultaría llamativa dicha diferenciación, en primer lugar, porque había sido ya canonizado – lo fue en 1228, solo dos años después de su muerte – y además, era ya ampliamente aceptado como una de las principales figuras de santidad en el momento en el que se labró esta pieza, siendo considerado objeto de devoción así como intercesor en el más allá. Por estas razones, que apareciese aquí figurada en un tamaño inferior al de los otros personajes representados sería una solución extraña para el código visual de estos momentos.

Junto a esta cuestión, la aludida diferencia que se establece a nivel espacial en la disposición de las figuras, quedando el fraile relegado a un espacio menor respecto a los otros personajes, lleva a pensar que no se pretendía representar a Francisco de Asís, sino que posiblemente fuese la figuración de un donante, de aquel que encargó la construcción de la pieza y se representó en ella, como tantos otros personajes medievales lo hacían en otro tipo de producciones¹¹⁶⁴. De hecho, el modo de figurar a este personaje, así como su disposición próxima a María, encuentra paralelos en la forma de representar a los promotores bajomedievales¹¹⁶⁵, por lo que consideramos que la posibilidad de que esta figura orante representase al donante podría ser extensible a los otros dos ejemplares anteriormente referidos: la Cruz de Melide y el *Cruceiro* de Fervenzas¹¹⁶⁶.

El hecho de que no se conserven indicios que nos permitan poder llegar a conocer quiénes habrían sido los promotores de estas cruces pétreas, o cuáles habrían sido las intenciones por las que fueron llevadas a cabo, limitan las conclusiones definitivas a las que se puede llegar cuando estudiamos estas construcciones. Para muchos de los aspectos, la única forma que tenemos de aproximarnos a las posibles realidades que rodearon su creación es a través del estudio de la propia imagen como documento, o partiendo de un estudio comparativo con producciones similares que se conservan en otros territorios, pues todas responden a una cultura religiosa bastante homogénea.

Como se ha visto anteriormente, la dinámica de levantar cruces de piedra fue habitual en diversos territorios del occidente medieval, donde se conservan ejemplos cuya construcción puede ser asociada de manera definitiva con una personalidad específica o a una función

¹¹⁶⁴ Así lo presentábamos ya en: CARREÑO, “La polivalencia de la imagen”, p. 340.

¹¹⁶⁵ Joaquín YARZA LUACES, “Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano”, *Patronos, promotores, mecenas y clientes* (Murcia, 1992), pp. 15-47; BARRAL RIVADULLA y CENDÓN FERNÁNDEZ, “Donantes y promotores”, pp. 389-420.

¹¹⁶⁶ En un trabajo anterior ya remitíamos a estas figuras, representadas arrodilladas y orantes, como donantes, pero afirmando que podrían ser también interpretadas como sus almas, que quedaban perpetuamente figuradas en oración, respondiendo su introducción en estas construcciones al significado escatológico que tendrían. Las vinculábamos también con la realidad de las oraciones *pro anima* y la ayuda que los difuntos necesitaban para acelerar su tránsito en el más allá para poder alcanzar la salvación. CARREÑO, “Devociones en granito”.

conmemorativa¹¹⁶⁷. Puede verse esta vinculación directa entre una persona – o familia – específica y una cruz de piedra en el – ya referido – Padrão del Salado de Guimarães (1342)¹¹⁶⁸. Esta cruz había sido encargada por un mercader, Pero Esteves, para honra de la villa de Guimarães, así como para conmemoración de su familia. La cruz contaba con un epígrafe donde se indican los datos relativos a su elevación, y además en el fuste de la cruz aparecen grabadas las abreviaturas de lo que han sido considerados los nombres de la familia de Pero Esteves: su hermano Gonçalo, su padre Estêvão y su madre Marta¹¹⁶⁹. Es decir, que una de las cruces conservadas más próximas a las gallegas había sido levantada por unas personas específicas con una función conmemorativa.

Se conserva también en el territorio portugués la Cruz das Vendas de Azeitão (1474), donde aparece representada la heráldica del promotor Vasco Queimado de Villalobos. Así, en esta cruz se encuentran en el propio monumento las referencias identificativas que remiten a la persona o familia que la había encomendado. A su promotor hace referencia también el epígrafe en la base del monumento que acaba con la fórmula «Rogae a Deus por sua alma»¹¹⁷⁰. En Alemania se encuentran ejemplos similares en los que aparecen figuradas las armas de los difuntos, resaltando especialmente el caso de la conocida como *Poppenbecker Memorienkreuz*, en Westfalia (ca. 1487), que marca el sitio donde murió el caballero Sweder von Bevern y en la que, situado sobre su escudo de armas, aparece representada la figura del difunto orante llevando a cabo oraciones hacia el santo figurado en el centro de la cruz, posiblemente el Apóstol Santiago¹¹⁷¹. Pueden encontrarse paralelos similares también en el contexto de Irlanda y las Islas Británicas, donde se conservan numerosas cruces de piedra en las que ya desde el siglo X se incluyeron referencias a los promotores o a las personas a quien conmemoran¹¹⁷². Así, se conservan en estos territorios cruces góticas en las que aparece la representación visual del promotor, la heráldica de su familia o inscripciones que solicitan que se lleven a cabo oraciones en favor de su alma, incluso, en algunos casos, llegando a ofrecer indulgencias a cambio¹¹⁷³.

¹¹⁶⁷ Siguiendo a Timmermann, para conmemorar una victoria política se levantó en el año 958 la *marktkreuz* de Tréveris (Alemania), encargada por el arzobispo Heinrich, primo del recién nombrado emperador Otón I, levantada unos años después de la derrota de los húngaros en la Batalla de Lechfeld o Augsburg (955). TIMMERMANN, *Memory and Redemption*, p. 20.

¹¹⁶⁸ Véanse páginas 179-181.

¹¹⁶⁹ ROSA, “Santa Maria da Oliveira”, p. 141.

¹¹⁷⁰ Entrada ‘Cruz das Vendas (Azeitão)’ en la página web de la Direção Geral de Património Cultural de Portugal: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt> [consultada 03/06/2017].

¹¹⁷¹ TIMMERMANN, *Memory and Redemption*, pp. 24-25.

¹¹⁷² Se conservan cruces datadas de entre los siglos X y XI en las que se incluyen referencias conmemorativas. Por ejemplo, en la Cruz de Muiredach en Monasterboice (Co. Louth, Irlanda) donde la inscripción de su base hace referencia a una persona que le da el nombre, identificado con Muiredach mac Domhnaill, Abad de Monasterboice entre 887 y 923. Sucede algo similar en la Cruz de Kirk Michael (o Cruz de Gaut, por su autor) datada de ca. 950 y localizada en la Isla de Man. Esta contiene una inscripción rúnica escandinava en la que puede leerse: «Mael Bridge, hijo de Athakan el herrero, erigió esta cruz por su propia alma y la de la esposa de su hermano». David M. WILSON, “La furia del Norte. Los escandinavos y sus predecesores”, *La Alta Edad Media. Hacia la formación de Europa* (Barcelona, 1971 [1967]), p. 232; HARBISON, *The High Crosses of Ireland*, I, pp. 141-146.

¹¹⁷³ KING, “Late Medieval Crosses”, pp. 91-94.

Esta introducción de elementos en los monumentos, como en el caso de las inscripciones, que apelaban a los vivos para que llevasen a cabo oraciones por los muertos, y así los ayudasen a alcanzar antes la salvación, fue algo habitual en la Baja Edad Media. Ejemplo de ello, además de las ya referidas cruces, es la tumba de Juhel III (ca. 1243-1275), señor de Mayenne, en la abadía cisterciense de Fontaine-Daniel, que él mismo había fundado en 1204. Marcoux afirma sobre este sepulcro que, a pesar de que la inscripción haga alusión clara a la preocupación que este individuo tenía por su salvación – pues pide a los espectadores que lleven a cabo oraciones por su alma –, la localización del monumento limitaría dicha interacción, al hallarse situado en la capilla mayor, a donde no tendría acceso todo el mundo¹¹⁷⁴. En el caso de las cruces de piedra, Timmermann refiere a la inscripción de la Cruz del Conde Heinrich von Solms (1353) en Ottenstein, en la que se lee: «Here died in the year of the Lord 1353 (...) Count Heinrich, Nobleman of Solms, (...) I beseech you who are passing by to remember him, so that through the accomplishments of Christ he may be granted [eternal] bliss»¹¹⁷⁵.

Estos paralelos, en los que se muestra claramente una intención conmemorativa y en muchos casos una función vinculada a la salvación de las almas de sus comitentes, llevan a plantear, la posibilidad de que las imágenes de los donantes representados en los *cruceiros* gallegos no buscasen únicamente materializar una referencia al promotor, sino que podría haber sido un recurso a través del cual incitar al espectador a llevar a cabo oraciones por su alma¹¹⁷⁶. De este modo, esas figuras orantes que miran al exterior del monumento en el Cruceiro de Fervenzas y en el Cruceiro dos Santos, no figuran a un sujeto en oración eterna hacia Cristo o la Virgen, sino hacia el ámbito espacial en el que se disponen los espectadores [Fig. 61]. Debe tenerse en cuenta a este respecto que, por la propia naturaleza y localización de estas cruces, fuera del marco institucional que suponían los templos, habrían tenido acceso a estas cruces múltiples espectadores pertenecientes a diferentes registros culturales, por lo que las lecturas de la imagen que pudiesen hacer aquellos que accedían a ella serían también diferentes, pues las diversas subjetividades influirían en la percepción que se tendría de la imagen¹¹⁷⁷.

Entendemos que estas figuras podrían haber actuado como recursos comunicativos que buscasen la participación del espectador, ofreciéndoles un ejemplo visual para que quién las contemplaba mostrase una respuesta activa, llevando a cabo oraciones ante el monumento¹¹⁷⁸.

¹¹⁷⁴ La inscripción pide que «rezad para que, en la hora más oscura, el que yace dentro de esta tumba pueda reinar con Cristo» [traducción de la cita tomada de Marcoux «pray so that, upon the darkest hour, he who lies within this tomb may reign with Christ»]. MARCOUX, “Memory, Presence”, p. 56.

¹¹⁷⁵ Fragmento de la transcripción tomada de: TIMMERMAN, *Memory and Redemption*, pp. 21-22.

¹¹⁷⁶ CARREÑO, “La polivalencia de la imagen”, p. 341.

¹¹⁷⁷ Afirmaba Baxandall que «las culturas no imponen bagajes cognoscitivos y reflexivos uniformes sobre los individuos. Las personas difieren, por ejemplo, en sus experiencias ocupacionales ... Pero las culturas también facilitan ciertas formas de desarrollo cognoscitivo en grandes sectores de sus miembros. Vivir en una cultura, crecer y aprender a sobrevivir en ella, nos involucra en un aprendizaje perceptivo especial. Nos dota de hábitos y habilidades de discriminación que afectan a la forma en la que tratamos con los nuevos datos que la sensación ofrece a la mente. Y, ya que el truco de los cuadros ... da una gran valor a la expectación y la inferencia visual, es sensible a diferencias en el bagaje del observador que, de otro modo, serían marginales». BAXANDALL, *Modelos de intención*, p. 125.

¹¹⁷⁸ CARREÑO, “La polivalencia de la imagen”, p. 344.

Debemos tener en cuenta que los *cruceiros*, por su propia morfología, requerían la interacción del espectador para cobrar un significado total, pues este debía tanto alzar su vista para poder contemplar las imágenes, como girar en torno a la obra para poder percibir la totalidad de figuras allí representadas. Es decir, el monumento en si ya despertaba desde el inicio una respuesta activa por parte de los espectadores.

De este modo, y como planteábamos anteriormente en otro trabajo, aunque existiese un significado intencional planteado a la hora de crear la figura del orante, ese significado inherente no tendría por qué corresponderse necesariamente con los significados de recepción. La identidad de quién promovió la construcción de estos monumentos quedaría pronto en el olvido, ya sea por la ausencia de elementos identificativos o por el simple paso del tiempo, siendo las recepciones posibles múltiples. Más allá de los significados intencionales, esta imagen podría presentar múltiples significados de recepción en relación con el contexto cultural en el que se enmarca y con el espectador que la interpreta, de modo que los significados habrían sido generados respondiendo a las diversas subjetividades¹¹⁷⁹.

En definitiva, estas imágenes que posiblemente fuesen concebidas para mostrar al donante podrían ser recibidas de otros modos. Por ejemplo, en el caso del *Cruceiro* dos Santos, la figura orante representa a un fraile franciscano que sería fácilmente reconocible a través de su vestimenta. Esta imagen habría de despertar, a través de su visualización, una serie de conexiones mentales basadas en la experiencia del espectador, que podría ver en ella a aquellos frailes franciscanos que convivían con ellos. Estas órdenes se caracterizaron por llevar a cabo una aproximación al fiel, algo que las diferenció de las órdenes monásticas precedentes. Tuvieron, además, como hemos visto, un papel activo en la sociedad del momento, siendo especialmente relevantes sus predicaciones públicas y los encargos de oraciones *pro anima*. Esta última praxis era figurada en el relieve de Santa Bárbara, en el que, como hemos visto, se despliega un programa vinculado al juicio del alma tras la muerte, y se incluía la figura del franciscano orante en un marco contextual diferenciado, donde – entendemos – estaría llevando a cabo oraciones en favor del alma del difunto [Lám. 137]. Consideramos que quizá, el fraile orante del *Cruceiro* dos Santos, más allá de su significado intencional como imagen del promotor de la obra, podría haber sido entendido por quienes lo contemplaron como una referencia visual a esta parte de la cultura religiosa bajomedieval, y podría haber servido como un recurso comunicativo que mostraba un ejemplo al fiel o buscaba una respuesta activa por su parte, propuesta extrapolable a los casos de Melide y Fervenzas¹¹⁸⁰.

De este modo, los orantes de estos monumentos funcionarían de modo similar a las inscripciones con plegarias que apelan a los espectadores. A este respecto, Ariès hace referencia a como en el XIV se percibe un cambio en las inscripciones presentes en los ámbitos funerarios, que pasan de interpelar a los espectadores para obtener de ellos simplemente una meditación sobre la muerte, a dirigirse a ellos para obtener oraciones de intercesión¹¹⁸¹. Así, conservándose

¹¹⁷⁹ CARREÑO, “La polivalencia de la imagen”, p. 342.

¹¹⁸⁰ CARREÑO, “La polivalencia de la imagen”, p. 343.

¹¹⁸¹ ARIÈS, *El hombre ante la muerte*, pp. 185-187.

estos ejemplos escritos que utilizan estrategias similares, y conservándose también otras cruces de piedra en otros contextos en los que se piden oraciones por los difuntos que las construyeron, entonces, aunque no se conserven ejemplos materiales que confirmen este uso específico en el contexto gallego, quizá pueda reconstruirse esta función hipotéticamente a partir de estas referencias tanto a otras realidades culturales, como a estrategias similares utilizadas en otros medios.

8.3. RECAPITULACIÓN.

En sus estudios sobre la introducción de donantes en las representaciones visuales, Jones proponía diversas finalidades que iban de lo conmemorativo a lo propagandístico. Por ejemplo, remitía a que estas figuras funcionasen como marcas de propiedad, como muestras de *status* o, quizá, con una finalidad religiosa en la que se mostraba al donante como buen devoto tanto en vida como después de la muerte. Así, afirma este autor que las figuras de los donantes «document period conventions governing the relationship between mortal and divine and between the beholder and image ... document modes of image experience, the expectations of beholders engaging with imagistic devotion»¹¹⁸².

Estas cuestiones están presentes en las producciones a las que hemos remitido en estos dos últimos capítulos, en las que las configuraciones visuales muestran una relación entre el individuo y la divinidad a través de la introducción de los orantes ante Cristo, que refleja esa relación desde el mundo terrenal hacia el más allá, a través de las referencias a la muerte, al juicio del alma y a la salvación futura. Pero también hemos visto como este tipo de figuras remitían a los usos que se hacían de las imágenes y a los modos de oración que se estaban promoviendo en los siglos bajomedievales.

En este tipo de imágenes, se da una combinación entre la muestra de fe de un individuo cristiano que es vinculado a aquellos personajes que aseguraron su salvación, con la generación de imágenes que establecen una anticipación visual de la salvación, al ser introducido el orante-difunto en la figuración de escenas religiosas. Estas ideas remiten a la dualidad que ponía de manifiesto Alcoy cuando afirmaba que en estas figuras del orante se fusionaba la humillación y el ensalzamiento del yo, pues estas imágenes mostraban al individuo como pecador que ruega por su salvación ante la cruz, pero, a la vez, remite a como será salvado tras la muerte¹¹⁸³. Asimismo, con la propia introducción de una imagen orante que remitiría a su persona, se dispone un recurso a través del que generar una respuesta empática y de identificación por parte del espectador, que los incitase a llevar a cabo una imitación activa de aquello que contemplan.

Estas imágenes – en las que toda una serie de orantes extemporales son introducidos en las escenas religiosas – reflejan una realidad cultural en la que, desde las instituciones, se promueve

¹¹⁸² JONES, “Visio Divina”, p. 37.

¹¹⁸³ ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso*, p. 429-430.

un tipo de meditaciones visuales que, además de en las propias plasmaciones visuales, están presentes también en las obras textuales desde el siglo XIII. Este es el caso, por ejemplo, del *De meditatione passionis Christi per septem diei horas libellus*, o el *Pequeño libro de meditación sobre la pasión de Cristo, dividido conforme a siete horas del día* de Pseudo-Beda (mediados del siglo XIII) o las *Meditationes Vitae Nostri Domini Jesu Christi* de Pseudo-Buenaventura (mediados del siglo XIV). En estas obras se encuentran constantes referencias que insisten en la meditación a través de la “presencia” o la visualización “mental” de uno mismo en los episodios de la pasión de Cristo. En el caso del Pseudo-Buenaventura, el autor de esta obra va pidiendo al lector/lectora que se encuentre a sí mismo/a dentro de las situaciones que se van describiendo, para poder así conmoverse más. En el caso del Pseudo-Beda, el autor insta al lector/lectora a que haga como «si de verdad estuvieses presente en el momento mismo en que Él sufría», o le pide que «cuando te lamente, actúa como si tuvieses a nuestro Señor sufriendo ante tus mismos ojos»¹¹⁸⁴ [Fig. 64].

En las *Meditationes*, tal y como presentaba Alcoy, se hace también referencia a la idea de “anticipación” cuando se afirma, en relación con la práctica de meditar sobre la pasión, que «será presagio y como una participación anticipada de la gloria. Más, para llegar a este estado, yo creo, en mi ignorancia, y lo digo balbuciendo, yo creo que debe dirigirse hacia la pasión del Señor toda la fuerza del espíritu, el ojo vigilante del corazón, y prescindir de todo otro cuidado; y creo que se debe considerar uno como presente a todas y cada una de las cosas que sucedieron acerca de la cruz del Señor, de la pasión y de la crucifixión, y obrar en esto con afecto, diligencia, amor y perseverancia»¹¹⁸⁵.

A este respecto, Stanbury planteaba acerca de la multiplicación de personajes que comienzan a aparecer en las escenas religiosas góticas, que esta sería la materialización visual de la importancia que adquiere la idea de “presencia” en las prácticas devocionales bajomedievales. A esta realidad responden los constantes llamamientos a “imaginar” o “mirar” como si se estuviese presente, que como acabamos de mencionar, aparecían recurrentemente en los textos del momento. Esta idea era continuada por Mazzon, quien entiende que la representación de multitud de personajes en las escenas religiosas sería como modelos o *exempla* de esa presencia, pues la introducción en las escenas religiosas de diversos personajes que crean una identificación con el espectador – a través de técnicas como las indumentarias o la condición social – llevarían a aumentar la sensación de “presencia” por parte del espectador, pues «through their gazes, we can imagine our own gaze»¹¹⁸⁶. Es decir, que las figuras insertas en estas representaciones sirven de mediación entre lo divino y el espectador.

A la hora de introducir en la representación de las escenas evangélicas figuras anacrónicas también se están creando diversas realidades representativas, como sucedía en el sepulcro del “obispo desconocido”. Es decir, al representar el episodio de la Crucifixión de Cristo se está mostrando una imagen narrativa que remite a un evento histórico concreto, de modo que se

¹¹⁸⁴ Cita tomada de: FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, p. 206.

¹¹⁸⁵ Fragmento tomado de: ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso*, pp. 427-428.

¹¹⁸⁶ STANBURY, *The Visual Object*, pp. 179-181; MAZZON, *Pathos*, p. 254-255.

genera un espacio diferenciado al de la iglesia: el espacio en el que están sucediendo los acontecimientos. Sin embargo, dentro de ese espacio “evangélico-histórico” se introduce una figura anacrónica que pertenece al momento de creación de la pieza, entremezclando el presente y el pasado. Y si tenemos en cuenta que esta figura interactuaría en cierto modo con el espectador que se encuentra ante ella, se crea también una interrelación entre el espacio histórico de la imagen narrativa, y el espacio de la iglesia donde se encuentra el espectador¹¹⁸⁷.

Con este tipo de imágenes nos encontramos con la problemática de la interpretación desde la Historia del Arte actual que intenta llevar a cabo una reconstrucción de los posibles significados de las piezas. En nuestro caso, nos hemos decantado por una serie de posibles significados intencionales y modos de recepción, entendiendo que la introducción de los donantes-difuntos en estas escenas serían una muestra anticipada de la esperanza en la salvación futura. A este respecto, afirmaba Alcoy al hablar de esta configuración visual que:

«La implantación de este esquema es también uno de los más logrados ensayos que llevaron a superar algunas operaciones delicadas, que rayaban la irreverencia, cuando no lo sacrílego o lo herético, al abundar en determinadas iconografías no exentas de ambigüedades, presuponiendo para el todavía vivo, o el recientemente fallecido, un estatus casi de bienaventurado, en exceso cercano a la proclama de salvación, que podía prefigurarse como decidida antes del Juicio mismo»¹¹⁸⁸.

Realmente desconocemos cuáles habrían sido las intenciones tras la figuración de estos orantes o el modo en el que fueron recibidas sus imágenes. Quizá no se tratase de la figuración del propio difunto, sino de aquellos que llevan a cabo oraciones por ellos¹¹⁸⁹. Por ejemplo, en el relieve de Pontevedra, ¿podría tratarse de un monje franciscano llevando a cabo oraciones eternas por el alma del difunto, sin que necesariamente fuese una plasmación de este?; ¿podría tratarse simplemente de donantes que se figuran en las escenas que eligen, sin que eso tuviese otro significado más allá? Cerramos así este capítulo remitiendo a las palabras de Baxandall:

«Durante algún tiempo han estado rondando alrededor de esta discusión sobre la intención dos temas relacionados. Uno es la cuestión de hasta dónde vamos realmente a penetrar en el tejido intencional de pintores que viven en culturas o períodos remotos respecto al nuestro. La otra cuestión es si en algún grado o sentido podemos verificar o dar validez a nuestras explicaciones»¹¹⁹⁰.

¹¹⁸⁷ BOKODY, *Images-within-Images*, p. 43.

¹¹⁸⁸ ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso*, p. 13

¹¹⁸⁹ Por ejemplo, en la tumba de William de Wykeham (†1404) se representan tres monjes esculpidos a los pies del yacente que se disponen mirando hacia al altar «offering eternal suffrage». BINSKI, *Medieval Death*, p. 104.

¹¹⁹⁰ BAXANDALL, *Modelos de intención*, p. 123.



CONCLUSIONES

El estudio de los diversos tipos, funciones y significados que tuvieron las imágenes del Crucificado del siglo XIV conservadas en Galicia ha constituido el objetivo principal de esta tesis doctoral. Para tal fin, se ha seleccionado una muestra representativa del *corpus* de estudio para analizar un conjunto diverso de esculturas. En este análisis se han tenido en cuenta aspectos como los entornos, la producción, la multiplicidad de usos o las recepciones que podrían haberse hecho de las piezas. A través del estudio de unas obras concretas nos hemos aproximado al modo en el que las imágenes eran creadas, vistas, entendidas y sentidas. En definitiva, se ha pretendido mostrar cuál habría sido el papel de estos objetos dentro de la cultura religiosa de la Galicia del siglo XIV.

Si bien el objeto de estudio se centra en las manifestaciones conservadas en el territorio específico de Galicia, las piezas gallegas han sido estudiadas dentro de un marco más amplio, poniéndolas en relación con las realidades presentes en otros territorios. Como era esperable, puede concluirse que, en líneas generales, la realidad gallega se ajusta a unas corrientes comunes que rigen el Occidente medieval cristiano. Las esculturas del Crucificado del siglo XIV en Galicia responden, de un modo general, a las mismas tipologías, dinámicas visuales y funciones que las que presenta esta imagen en otros territorios. Por tanto, se ha comprobado la existencia de unos modelos comunes que tienen también su plasmación material en la escultura gallega.

El estudio de los casos específicos propuestos muestra de qué manera la producción escultórica se amolda a una homogeneidad cultural e ideológica, en la que sin duda existieron también diversidades, pero que a grandes rasgos responde a una hegemonía cultural común que engloba todo el Occidente europeo. Se ha constatado como la mayoría de las esculturas analizadas formaron parte de un fenómeno “pan-europeo”, de modo que en Galicia – en este *finis terrae* – se encuentran el mismo tipo de producciones y dinámicas que en el resto de los territorios.

Así, aunque *a priori* Galicia puede ser considerado un territorio periférico, se comprueba que se trata de una zona que participa de las corrientes internacionales. Diversos factores influyen en esta realidad, entre los que cabe destacar los siguientes: el Camino de Santiago, que gozó durante el siglo XIV de una renovada promoción que tendría un impacto en la llegada a través de esta vía de las nuevas corrientes artísticas que se estaban desarrollando en otras latitudes; el comercio marítimo y la situación estratégica de Galicia, cuyas villas portuarias

constituyeron un foco de atracción para los barcos que viajaban entre el norte de Europa y el Mediterráneo; la situación sociopolítica y religiosa, pues tienen lugar importantes transformaciones dentro de la Iglesia – entre las que cabe reseñar el pontificado de Aviñón y el Cisma – que llevan a muchos eclesiásticos a realizar continuados viajes, llevando a cabo acciones diplomáticas, asistiendo a concilios, formándose en las universidades y desarrollando contactos por todo el Occidente europeo, lo que fomenta la llegada de novedades visuales a Galicia; y, finalmente, el impacto que tuvo la temprana implantación de las órdenes mendicantes en el territorio gallego. Franciscanos y dominicos tuvieron una importancia fundamental en la Galicia de finales de la Edad Media, jugando un papel esencial en la producción artística de los siglos XIV y XV. Se ha aludido ya a que estas órdenes hicieron una enorme promoción de las devociones cristológicas, especialmente de la devoción a Cristo crucificado. Junto con este impulso devocional, se encargaron de enseñar nuevas formas de espiritualidad, de oración y de relación con las imágenes.

Se constata un incremento en la producción de esculturas del Crucificado en la Galicia del siglo XIV. Aumenta también la diversidad de imágenes, comenzando a desarrollarse nuevas tipologías y soluciones visuales, que tendrán continuidad en los siglos posteriores. Así, por ejemplo, se generaliza la producción de sepulcros figurados o se llevan a cabo esculturas articuladas y cruces de piedra. Además, en esta centuria se introducen definitivamente una serie de innovaciones en la figuración del Crucificado. Así, se generalizan unas novedades iconográficas que habían comenzado a introducirse tímidamente en el siglo XIII, para encontrar finalmente en la escultura del XIV su pleno desarrollo. Entre ellas se encuentran: la figuración de Cristo muerto, el uso de los tres clavos, los pies dispuestos en rotación externa y la introducción de la corona de espinas, desapareciendo la corona real.

Cabe destacar la escasez de piezas de principios de siglo, pues en su mayor parte se enmarcan desde mediados a finales del siglo XIV. Se observa también que es precisamente en esta segunda mitad cuando las nuevas características góticas se muestran más desarrolladas en la escultura del Crucificado. El aumento de piezas en la segunda mitad de la centuria puede vincularse con el acceso al poder de los Trastámara, que favorece la llegada a Galicia de una nueva nobleza – laica y eclesiástica – que promueve la producción escultórica.

Las esculturas de Cristo crucificado conservadas en Galicia constituyen un grupo heterogéneo compuesto por diferentes tipologías: monumentos funerarios, tallas en madera, tímpanos, otra escultura monumental o cruces de piedra exentas. Consecuentemente, puede afirmarse que, en el siglo XIV se diversificaron las funciones asociadas a las esculturas del Crucificado, que hasta entonces se reducían en Galicia fundamentalmente a tallas en madera y algún relieve cuya función desconocemos, pero que posiblemente perteneciesen al mobiliario litúrgico o fuesen parte del programa monumental de un edificio.

De este modo, en el siglo XIV junto al desarrollo de nuevas tipologías se generan también nuevas funciones. En cualquier caso, cabe incidir en que los nuevos usos cuyos orígenes pueden enmarcarse en este siglo no responden necesariamente al nacimiento de nuevas tipologías, sino

que se produce también una multiplicación en las funciones asociadas a piezas que existían ya en los siglos precedentes. Así sucede con las tallas en madera que no se destinan únicamente a formar parte de los elementos dispuestos en el entorno de los altares, sino que son asociadas entonces a otros usos, como parte de procesiones o como parte de escenificaciones de liturgias dramatizadas.

En definitiva, el siglo XIV en Galicia supone un momento de cambios y asimilación de novedades visuales, que conllevan la introducción de nuevas tipologías y nuevos motivos en las imágenes del Crucificado. Aunque estas cuestiones se adaptan – como venimos comentando – a unas dinámicas generales, cabe destacar la ausencia en Galicia de ciertas piezas o soluciones visuales que tuvieron un amplio desarrollo en otros territorios. A este respecto llama la atención la ausencia de retablos en los que se figura la imagen del Crucificado, respondiendo a una carencia general, pues apenas se conservan retablos medievales en Galicia. Destaca también la escasez de imágenes narrativas, pues no se conservan piezas escultóricas en las que la Crucifixión muestre un gran desarrollo, sino que se tiende a una sintetización del episodio. La mayor parte de piezas que han llegado a nuestros días son tallas en madera, de modo que el propio objeto es ajeno al desarrollo narrativo. Aún así, incluso en otro tipo de piezas, cuando el medio permitiría la introducción de más personajes, se limitan generalmente a la Virgen y san Juan. Además de estos, el Crucificado se acompaña de otras figuras ajenas al evento histórico: santos y santas, imágenes de donantes o Dios padre y el Espíritu Santo, pues es en el siglo XIV cuando comienzan a figurarse en Galicia las trinitades como Trono de Gracia.

La aludida preeminencia de las tallas en madera conlleva que las funciones más habituales para gran parte de las piezas conservadas fuesen usos vinculados a su papel como parte del “mobiliario” litúrgico, es decir, vinculadas a la liturgia, el culto y la devoción – individual o colectiva –. Aludíamos así a ese uso habitual de los crucificados de madera, que generalmente se habrían encontrado dispuestos en los espacios de los altares, especialmente, en el entorno de la capilla mayor. Esta cuestión nos llevó a hacer una breve referencia al debate entorno a la imagen litúrgica y la imagen devocional, entendiendo en nuestro caso que los límites entre estas categorías serían mucho más permeables, de modo que una imagen considerada litúrgica o cultural podría ser percibida también desde un punto de vista devocional, incluso en un contexto público.

Es necesario llamar la atención sobre la propia configuración de la sociedad del momento, eminentemente rural, con pequeñas comunidades que favorecerían, en nuestra opinión, el acercamiento de los fieles a las imágenes. Estos cristianos podrían experimentar una devoción personal hacia las imágenes de sus parroquias, o de cualquier otro templo al que asistiesen, incluso en un contexto litúrgico y por tanto público. Consideramos que sería necesario profundizar en el hecho de que las iglesias se encontrasen habitualmente abiertas y en como esta realidad afectaba al acceso que los fieles podían tener a las imágenes. Es decir, ¿podrían ser las imágenes visualizadas libremente dentro del templo? ¿era el acceso controlado por el clero? ¿tenían las imágenes el mismo papel a lo largo de todo el año litúrgico?

En cualquier caso, aunque el acceso más común a las imágenes del Crucificado habría sido su visualización en el presbiterio y en otras capillas, se registran también otros usos que supusieron diferentes acercamientos de las imágenes a los espectadores. Así sucede cuando las imágenes del Crucificado son desplazadas temporalmente como parte de los ritos litúrgicos o “paralitúrgicos”.

En el caso de los ritos litúrgicos, cabe destacar el análisis de un ejemplo específico: el sepulcro del “obispo desconocido” de la Catedral de Ourense. Este monumento constituye una fuente visual sobre el uso de un crucificado como parte de la liturgia de funerales, pues en él se encuentra la representación de una imagen dentro de otra imagen. La hipótesis final que se proponía era que el relieve de este sepulcro mostrase otros usos que podría haber desempeñado el Cristo de los Desamparados, dado que era el único crucificado existente en este edificio cuando se realiza este monumento funerario. Esta cuestión nos llevó a reflexionar sobre la idea de metaimagen, la actualización visual para adaptar un objeto a las corrientes dominantes, las tradiciones en torno a la madera de la cruz y sus derivaciones visuales o sobre la combinación de diversos planos de realidad en la configuración de la escena.

Se aprecia también como la escena representada en este relieve jugaba con la propia morfología del monumento, aludiendo, en cierto sentido, al lugar fundamental que la cruz debía ocupar durante estos ritos. Consideramos que investigaciones futuras podrían profundizar en la interrelación que podría crearse entre el programa visual de este sepulcro y el espacio en el que se encuentra dispuesto, la capilla mayor de la catedral auriense.

En cuanto a las liturgias teatralizadas, cabe reseñar que en Galicia no se conservan fuentes documentales que confirmen la existencia de puestas en escena de la Pasión – o más específicamente del Descendimiento –. Sin embargo, la existencia de crucificados articulados permite constatar la realización de estas escenificaciones y el uso de esculturas en las mismas.

En el caso de las esculturas del Crucificado, su morfología se adapta a los nuevos usos, encontrando piezas que introducen mecanismos de articulación que permitían su movimiento. Siguiendo estudios anteriores, se hacía referencia a cinco ejemplares en Galicia de los siglos XIV y XV, los de O Incio, Tui, Ourense, Fisterra y Vilabade, planteándose nuestras dudas sobre el caso del crucificado de O Incio. Nuestra aproximación a esta pieza durante el trabajo de campo no nos permitió observar los sistemas de articulación. Investigaciones posteriores permitirían un estudio detenido de esta escultura, para lo que sería preciso que fuese descolgada del arco de la capilla mayor, de modo que se pudiese trabajar con la pieza. De este modo se podrían analizar los brazos con la finalidad de dilucidar si cuenta o no con articulaciones que no se aprecian desde el suelo. Se podría examinar también la junta del cuello y detenerse en comparar la cabeza y el cuerpo de la talla, dado que esta pieza pudo haber sufrido algún tipo de intervención que desembocó en el singular aspecto que presenta actualmente.

Debido a su excepcionalidad, se ha prestado una atención específica a los Santos Cristos de Ourense y Fisterra. Estas obras constituyen dos ejemplos singulares de los grados de

complejidad que pudieron alcanzar los sistemas de articulación en estas piezas, así como la incorporación de nuevas técnicas y materiales en la producción escultórica. A este respecto, se ha destacado la introducción de postizos, así como el uso de nuevas soluciones en la configuración del cuerpo de la pieza, que se alejan de la simple talla en madera policromada para crear nuevos objetos que permitirían, además, una experiencia táctil. Consideramos que sería fundamental poder realizar un análisis de los materiales utilizados ya que aportarían información sobre su procedencia y podrían completar nuestro conocimiento sobre el origen de estas esculturas.

El estudio de estas piezas permitió la aproximación a otras cuestiones vinculadas a las imágenes más allá de sus características físicas. Aludíamos a la sensación de presencia que generarían estas esculturas, primero debido a su propia tridimensionalidad y, segundo, como resultado de otras características formales como son el acentuado naturalismo y el uso de postizos. Se hacía referencia también a la sensación de presencia que habrían generado estas esculturas al encontrarse en movimiento, de modo que estos objetos evocarían la presencia de Cristo en el espacio del fiel, funcionando como un cuerpo sustitutivo durante las escenificaciones.

Partiendo del caso de los Santos Cristos se aludía también a la idea de “imágenes vivas” y a como fueron asociadas a diversas esculturas unas características de animación, asimilándose cualidades propias del ser humano a la representación. Estas propiedades de animismo podrían ser asociadas a un objeto independientemente de su aspecto formal, pero consideramos que, en estos crucificados, el naturalismo representativo jugó un papel importante en su identificación como algo similar al ser humano. Como nota complementaria se hacía referencia a otras tradiciones que fueron asociadas a estas imágenes, fundamentalmente en lo relativo a sus orígenes míticos, respondiendo a *topoi* habituales de la cultura medieval, como la llegada a través del mar o la factura a manos de personajes bíblicos.

Respecto al funcionamiento de estas imágenes el resto del año litúrgico, sabemos que el Santo Cristo de Ourense se encontraba habitualmente en el altar de Santa Cruz. Por tanto, volvía tras sus desplazamientos temporales a su localización estática en el altar.

En definitiva, a través de estos ejemplos, se ha puesto de relieve que ciertas piezas responderían a diversas funciones dependiendo del momento, de modo que una imagen tendría usos tanto culturales, devocionales, litúrgicos o “paralitúrgicos”.

Se ha abordado finalmente en esta segunda parte de la tesis una nueva tipología de pieza, que llevó a los crucificados a abandonar definitivamente el entorno de los templos para encontrar nuevos emplazamientos en espacios cotidianos. Se trata de los *cruceiros*, que comienzan a producirse en Galicia en el siglo XIV. Las imágenes que generalmente se encontraban en los altares – el Calvario, la Virgen con el Niño o diversas figuras de santidad – aparecen ahora formando parte de estas cruces de piedra exentas que se situarían en cementerios, plazas, caminos o salidas de las villas.

Hemos aportado argumentaciones para justificar por qué consideramos que los *cruceiros* gallegos nacen en los siglos medievales, siendo los ejemplares conservados más antiguos del siglo XIV. Se ha tratado de reconstruir cuáles podrían haber sido sus funciones y localizaciones, concluyendo que se trataría de construcciones plurifuncionales. Podrían encontrarse a modo de guías en caminos, delimitando núcleos poblacionales o en otros espacios donde pudiese ser requerida la visualización de imágenes religiosas, como presencia de lo sagrado en la vida diaria.

En definitiva, concluíamos que estas cruces estarían vinculadas a la consideración bajomedieval de la muerte y a la ansiedad que produce la posible condenación. Constituirían también un recordatorio permanente del sacrificio de Cristo y, por tanto, de la esperanza en la bienaventuranza o el peligro de la condena – temporal o permanente –. Así, los programas visuales de estas cruces remiten a la historia de la redención, a la segunda venida de Cristo y a los que serán intercesores en el más allá. Además, se introducen figuras orantes que podrían representar a los promotores de las piezas, que se enmarcan así en unos programas que remiten a su futuro escatológico.

En relación con estas temáticas aludidas, se aborda en la tercera parte de este trabajo el estudio de piezas vinculadas al mundo funerario. Con este fin se estudian yacijas y peanas que incluyan la imagen del Crucificado. Se remitía a dos casos encuadrables en el siglo XIV, el sepulcro de Juana de Castro en la Catedral de Santiago y el de Fernán Cao de Cordido en Santo Domingo de Bonaval. Nos aproximamos también a un sepulcro con calvario de cronología dudosa conservado en el claustro de la Catedral de Santiago, que, aunque inicialmente datamos en el siglo XIV, tras un análisis formal y comparativo lo adelantamos a principios del XV.

Partiendo de estos ejemplares se ha reflexionado sobre el hecho de que la mayor parte de los sepulcros no serían el resultado de un programa pensado por los promotores, sino posiblemente de una producción seriada. Se planteaba así que la representación junto al Calvario de algunos apóstoles funcionaría como una muestra de fe cristiana genérica, sin hacer referencia a devociones personales, ni locales, ni a otras representativas de la época.

Se aludía también a como el emplazamiento de los sepulcros condicionaba la recepción de sus imágenes, dado que no accederían a ellas el mismo tipo de espectadores. Respecto a las interacciones con estos monumentos, cabe resaltar que fue habitual recoger en las mandas testamentarias peticiones en las que se solicitan oraciones ante los sepulcros, así como otro tipo de acciones, tales como procesiones desde el coro. Se trataba de entender el funcionamiento de las imágenes de los sepulcros, ya que la figuración de estos monumentos desempeñaría un doble papel, uno en relación con los vivos y otro vinculado a la salvación del difunto.

Se llamaba la atención sobre la escasez de sepulcros en los que aparece esta iconografía, que responde asimismo a una carencia generalizada de sepulcros figurados con imágenes religiosas en Galicia. Entre las argumentaciones justificativas de esta ausencia se destacaban la pérdida de piezas que no han llegado a nuestros días o los desplazamientos que provocaron la

imposibilidad de conocer los programas completos de algunos sepulcros. Se planteaba también la posible influencia de la propia realidad sociopolítica del momento, que mostraba mayor interés por resaltar los vínculos familiares que la religiosidad del difunto. Se remitía también a la posibilidad de que otras piezas conservadas en Galicia de modo fragmentario hubiesen formado originalmente parte de monumentos funerarios, pero su actual descontextualización hace imposible la confirmación definitiva de esta hipótesis.

Asimismo, se dejaba constancia del hecho de que el cuerpo del difunto podría encontrarse próximo a la imagen del Crucificado de otros modos, pues podría estar presente en el espacio de inhumación a través de otras tipologías. En relación con esto se aportaban ejemplos de personas que solicitaban ser enterradas próximas a la imagen del Crucificado, ya fuese porque existía una escultura de este tipo, porque esta imagen formaba parte de un programa pictórico, etc.

El último capítulo de esta tesis se dedicó a la representación de figuras orantes ante el Crucificado. Más allá de la función social y conmemorativa que podría tener la representación del promotor en relación con una obra que había comisionado, aludimos a otros posibles significados de estas imágenes. Se consideraba la posibilidad de que este tipo de escenas mostrasen una anticipación retórica visual de la salvación futura de sus almas, siendo el donante representado junto a la divinidad. Estas imágenes reflejarían por tanto una relación entre los fieles y lo sagrado que aludiría a la esperanza en la salvación prometida.

Estas escenas muestran también la relación existente entre los fieles y las imágenes. Aunque no se represente un orante ante una escultura – sino una figura extemporal en la escena del Calvario – puede entenderse esta configuración como una extrapolación a la piedra de la relación con la imagen. Se trataría de una muestra de la interacción de los fieles con las esculturas del Crucificado, en este caso, de los nuevos modos de meditación y oración ante ellas.

Se analizaba por último que estas figuras orantes pueden ser entendidas como recursos visuales a los que asociábamos un doble papel funcional. Por un lado, sirven de elementos-puente entre la realidad del fiel y la realidad figurativa, introduciendo al espectador en la escena. Por otro lado, podían funcionar como recursos comunicativos que buscaban una respuesta empática por parte del espectador, ejerciendo de modelos visuales que buscaban una imitación activa de lo que se está viendo en la imagen.

En conclusión, las esculturas estudiadas muestran que la imagen supone una fuente fundamental para conocer tanto la realidad del momento en el que fueron producidas como el propio papel que estos artefactos habrían desempeñado dentro de una cultura religiosa específica. Así, el sepulcro del “obispo desconocido” muestra que los crucifijos eran sacados en procesión y que ocupaban un lugar preeminente durante el oficio de funerales. Los crucificados articulados reflejan a través de su propia configuración que habrían sido utilizados en las puestas en escena de liturgias teatralizadas en las que estas esculturas desempeñaban el

papel de Cristo. Los *cruceiros* y los monumentos funerarios nos hablan de la muerte del individuo y de como es enfrentada con ansiedad y miedo. Los relieves de Pontevedra y Fecha, así como los orantes de los *cruceiros*, nos mostraron la interacción de los fieles bajomedievales con las imágenes y que estas poseen un código comunicativo propio que juega un importante papel en la recepción de sus mensajes.

Nuestro objetivo fue aproximarnos a la cultura medieval a través de las imágenes: 1) presentándolas como protagonistas de la reconstrucción histórica; 2) tomándolas como punto de partida desde el que confeccionar un relato sobre la vivencia del ser humano dentro de un sistema específico cristiano; y 3) para poner de relieve el papel que las imágenes jugaron dentro del mismo. De este modo, a través del estudio de estos crucificados obtenemos una valiosa evidencia de la fe y las creencias de los fieles cristianos de la Galicia bajomedieval, de sus miedos y de sus esperanzas.

Queremos acabar este trabajo dejando constancia de la imposibilidad de llegar a unas conclusiones categóricas para los temas que tratamos. Son múltiples las cuestiones irresolubles por falta de información, tales como: 1) dónde se habrían encontrado estas imágenes; 2) quiénes las habrían promovido; 3) cuál era la finalidad para la que fueran pensadas o producidas; o 4) cómo serían recibidas por esa audiencia heterogénea. De este modo, hemos tenido que aproximarnos a las piezas planteando diversas hipótesis interpretativas que lamentablemente en algunos casos no pueden ser confirmadas de forma definitiva.

Son tantas las variables a tener en cuenta que no ha sido fácil trazar un relato en el que fuese posible abarcarlas todas. No obstante, hemos intentado despejar unas cuantas incógnitas acerca de los tipos, usos y significados de las imágenes del Crucificado en la Galicia del siglo XIV. Pero otras muchas, esperamos seguir resolviéndolas en futuras investigaciones.

CONCLUSIONS

The study of the various types, functions and meanings that images of the Crucified Christ from the 14th century preserved in Galicia had has been the main objective of this doctoral dissertation. For this purpose, a representative sample of the *corpus* of study has been selected to analyse a diverse set of sculptures. This analysis has taken into account aspects such as the environment, the production, the multiplicity of uses, or the receptions that could have been made of these pieces. Through the study of some particular works we have approached the way in which the images were created, seen, understood and felt. In short, the aim has been to show what the role of these objects would have been within the religious culture of Galicia in the 14th century.

Although the subject of study focuses on the objects preserved in the specific territory of Galicia, Galician pieces have been studied within a broader frame, relating them to the realities of other territories. As expected, it can be concluded that, in general, the Galician reality adjusts to common tendencies that regulate the medieval Christian West. The sculptures of the Crucified of the 14th century in Galicia respond, in a general way, to the same typologies, visual dynamics and functions that this image presents in other territories. Therefore, the existence of common models that also have their material expression in the Galician sculpture has been confirmed.

The study of the proposed specific cases shows how the sculptural production adjusts itself to a cultural and ideological homogeneity, in which, without a doubt, there were also diversities, but which broadly reflects a common cultural hegemony encompassing the whole European West. It has been verified that most of the sculptures analysed were part of a pan-European phenomenon, so that in Galicia – this *finis terrae* – we can find the same type of production and dynamics as in the rest of the territories.

Thus, although *a priori* Galicia can be considered as a peripheral territory, it is clear that it is an area that participates in international flows. A number of factors influenced this situation, including the following: the pilgrimage to Santiago de Compostela, which enjoyed a renewed promotion during the 14th century that would have an impact on the arrival through this route of the new artistic currents that were developing in other latitudes; maritime trade and the strategic location of Galicia, whose port villages were a focal point for ships travelling between northern Europe and the Mediterranean; the socio-political and religious situation, since important transformations took place within the Church – among which the pontificate of

Avignon and the Schism should be mentioned – that led many ecclesiastics to go in continuous journeys, carrying out diplomatic actions, attending councils, studying at universities and developing contacts throughout Western Europe, and by doing so encouraging the arrival of visual innovations to Galicia; and, finally, the impact of the early establishment of the mendicant orders in the Galician territory. Franciscans and Dominicans were of fundamental importance in Galicia at the end of the Middle Ages, playing an essential role in the artistic production of the 14th and 15th centuries. It has been mentioned that these orders made an enormous promotion of Christological devotions, especially of the devotion to the Crucified Christ. Along with this devotional impulse, they undertook the teaching of new forms of spirituality, prayer and relationship with images.

We can verify an increase in the production of sculptures of the Crucified Christ in Galicia in the 14th century. There is also an increase in the diversity of images, as new typologies and visual solutions, which will continue in the following centuries, start developing. For example, the production of figurative tombs is widespread, at the same time that articulated sculptures and stone crosses are created. In addition, a series of innovations in the figuration of the Crucified is definitely introduced in this century. Thus, some iconographic novelties that had begun to be introduced timidly in the 13th century are then generalized, finally finding in the sculpture of the 14th its full development. Among them are: the figuration of the dead Christ, the use of the three nails, the feet arranged in external rotation and the introduction of the crown of thorns, as the royal crown disappears.

It is worth to note the scarcity of pieces from the beginnings of the century, since most of them are framed from the middle to the end of the 14th century. It is also observed that it is precisely in this second half that the new Gothic characteristics are shown as more developed in the sculpture of the Crucified. The increase of pieces in the second half of the century can be linked to the access to power of the Trastámara, which favours the arrival in Galicia of a new nobility - both secular and ecclesiastical – that promotes sculptural production.

The sculptures of the Crucified Christ preserved in Galicia constitute a heterogeneous group composed of different typologies: funerary monuments, wood carvings, tympana, other monumental sculptures or free-standing stone crosses. Consequently, it can be said that, in the 14th century, the functions associated with the sculptures of the Crucified were diversified. Until then these images were reduced in Galicia mainly to wood carvings and some reliefs whose functions we ignore, but most likely belonged to the liturgical furniture or to the monumental program of a building.

In this way, in the 14th century, as new typologies were developing, new functions were created. In any case, it should be noted that the new uses whose origins can be framed in this century do not necessarily respond to the birth of new typologies, but also to the multiplication in the functions associated with pieces that already existed in the previous centuries. This is the case of wood carvings which are not intended only to be part of the elements arranged around

the altars, but are associated then with other uses, as part of processions or theatricalised liturgical performances.

In essence, the 14th century in Galicia was a time of changes and assimilation of visual innovations, which led to the introduction of new typologies and new motifs in the images of the Crucified Christ. Although these aspects are adapted to some general dynamics – as we have been commenting – it is worth noting the absence in this context of certain pieces or visual solutions that had a wide development in other territories. In this regard, it is noteworthy the lack of altarpieces in which the image of the Crucified appears, in response to a general scarcity, since there are barely any medieval altarpieces preserved in Galicia. It also highlights the shortage of narrative images, since we do not preserve sculptural pieces in which the Crucifixion shows a great development, tending to synthesise the episode. Most of the pieces that have made it to our day are wood carvings, so the object itself is foreign to the narrative development. Even so, even in other types of pieces, when the medium would allow the introduction of more characters, they are usually limited to the Virgin and Saint John. In addition to these, the Crucified is accompanied by other figures outside the historical event: saints, images of donors, or the Father and the Holy Spirit, for it is in the 14th century when the trinities as Throne of Grace begin to appear in Galicia.

The alluded preeminence of wood carvings implies that the most common functions for most of the preserved pieces were uses linked to their role as part of the liturgical “furniture”, that is, linked to the liturgy, cult and devotion – individual or collective –. Thus, we alluded to this usual use of wooden crucifixes, which were generally found in the spaces of the altars, especially in the context of the main chapel. This question led us to make a brief reference to the debate around the liturgical image and devotional image, understanding in our case that the boundaries between these categories would be much more permeable, so that an image considered liturgical or cultural could be perceived also from a devotional point of view, even in a public context.

It is necessary to draw attention to the very configuration of the society of the moment, eminently rural, with small communities that would, in our opinion, favour the approach of the faithful to the images. These Christians may experience a personal devotion towards the images of their parishes, or to any other temple they attended, even in a liturgical and therefore public context. We considered that it would be necessary to delve into the fact that the churches were usually open and into how this reality affected the access that the faithful could have to images. That is, could the images be freely visualized within the temple? Was the access controlled by the clergy? Did the images have the same role throughout the whole liturgical year?

In any case, although the most common access to the images of the Crucified Christ would have been their visualization in the presbytery and in other chapels, other uses which involved different approaches of the images to the viewers are recorded. This is what happens when the images of the Crucified are temporarily displaced as part of liturgical or the “paraliturgical” rites.

In the case of liturgical rites, it is worth noting the analysis of a specific example: the tomb of the “unknown bishop” of the cathedral of Ourense. This monument constitutes a visual source on the use of a crucifix as part of the funeral liturgy, since it contains the representation of an image within another image. The final hypothesis proposed was that the relief of this tomb would show other uses that the *Cristo de los Desamparados* might have played, since it was the only crucifix existing in this building when this funerary monument was made. This issue led us to reflect on the idea of metaimage, visual updates to adapt an object to the dominant trends, traditions around the wood of the cross and its visual derivations or on the combination of different planes of reality in the configuration of the scene.

It can be also seen how the scene depicted in this relief played with the own morphology of the monument, alluding, in a certain sense, to the fundamental place that the cross had to occupy during these rites. We believe that future research could deepen the interrelation that could be created between the visual program of this tomb and the space in which it is located, the main chapel of the cathedral.

As for the theatricalised liturgies, it should be noted that no textual sources have been preserved in Galicia that confirm the existence of stagings of the Passion – or, more specifically, of the Descent –. Nevertheless, the existence of articulated crucifixes makes it possible to confirm the performance of these plays and the use of sculptures in them.

In the case of the sculptures of the Crucified, their morphology adapts to the new uses, finding pieces that introduce articulation mechanisms which allowed their movement. Following previous studies, we made reference to five examples in Galicia from the 14th and 15th centuries, those of O Incio, Tui, Ourense, Fisterra and Vilabade, formulating our doubts about the case of the crucifix of O Incio. Our approach to this piece during the field work did not allow us to observe the articulation systems. Further research would allow a careful study of this sculpture, for which it would be necessary to remove it from the arch of the main chapel, so that it would be possible to work with this piece. In this way the arms could be analysed in order to elucidate whether or not it has joints that may not be appreciated from the ground. The joint of the neck could also be examined, comparing the head and the body of this carving, since this piece may have suffered some kind of intervention that resulted in the peculiar appearance that it presents today.

Because of their exceptional nature, special attention has been paid to the *Santos Cristos* of Ourense and Fisterra. These works are two unique examples of the degree of complexity that the articulation systems in these pieces could achieved. They also show the incorporation of new techniques and materials in sculptural production. In this regard, the introduction of hairpieces and other similar elements has been highlighted, as well as the use of new solutions in the configuration of the body of the piece, which move away from simple polychrome wood carvings to create new objects that would allow, in addition, a tactile experience. We believe that it would be essential to carry out an analysis of the materials used as they would provide

information on their provenance which could complete our knowledge about the origin of these sculptures.

The study of these pieces allowed the approximation to other questions related to the images beyond their physical characteristics. We alluded to the sensation of presence that these sculptures would generate, firstly due to their own three-dimensionality and, secondly, as a result of other formal characteristics such as the accentuated naturalism and the use of hairpieces. Reference was also made to the sensation of presence that these sculptures would have generated when they were in motion, so that these objects would evoke the presence of Christ in the space of the faithful, functioning as a substitute body during the stagings.

Dealing with the *Santos Cristos*, we also made reference to the idea of “living images” and to the way in which various sculptures were associated with animation characteristics, that is to say, human qualities were assimilated to the representation. These animist properties could be associated with an object regardless of its formal appearance, but we consider that, in these crucifixes, representative naturalism played an important role in their identification as something similar to a human being. As a complementary note, reference was made to other traditions that were associated with these images, mainly concerning their mythical origins, responding to usual *topoi* of the medieval culture, such as the arrival across the sea or the manufacture by a biblical character.

With regard to the functioning of these images during the rest of the liturgical year, we know that the *Santo Cristo* of Ourense was usually located at the altar of Santa Cruz. Therefore, it returned after its temporary displacements to its static location at the altar.

In short, through these examples, it has been emphasised how certain pieces would respond to different functions depending on the moment, so that an image would have cultural, devotional, liturgical or “paraliturgical” uses.

Finally, in this second part of the thesis a new type of piece has been addressed, which led the images of the Crucified Christ to abandon definitively the surroundings of the temples, finding new locations in everyday spaces. These are the *cruceiros*, which began to be produced in Galicia in the 14th century. The images that were generally found on the altars – such as the Calvary, the Virgin and Child or figures of saints – appear now on these free-standing stone crosses that would be located in cemeteries, squares, roads or exits from the villages.

We have provided arguments to justify why we consider that Galician *cruceiros* were born in the medieval centuries, being the oldest preserved examples from the 14th century. We attempted to reconstruct which might have been their functions and locations, concluding that they would be multi-functional constructions. They could be found as guides on roads, delimiting population centres or in other spaces where the visualization of religious images could be required, as a presence of the sacred in daily life.

In short, we concluded that these crosses would be linked to the late-medieval consideration of death and the anxiety produced by the possible condemnation. They would also constitute a permanent reminder of the sacrifice of Christ and, therefore, of the hope in beatitude or the danger of condemnation – temporary or permanent –. Thus, the visual programs of these crosses refer to the history of redemption, to the second coming of Christ and to those who will be the intercessors in the afterlife. In addition, figures in prayer are introduced, which could represent the promoters of the pieces, framing them in programs that refer to their eschatological future.

In relation to this topic, the study of sculptures related to the funerary world is discussed in the third part of this thesis. To this end, sepulchres that include the image of the Crucified Christ are studied. Two cases framed in the 14th century were referred, the tomb of Juana de Castro in the Cathedral of Santiago and that of Fernán Cao de Cordido in the church of Saint Dominic of Bonaval. We also approached a tomb with a Calvary of uncertain chronology conserved in the cloister of the Cathedral of Santiago, which, although initially we dated back to the 14th century, after a formal and comparative analysis was brought forward by us to the beginning of the 15th century.

On the basis of these examples, we have reflected on the fact that most of the sepulchres would not be the result of a programme devised by the promoters, but possibly of a serial production. It was thus proposed that the representation of some apostles along with the Calvary would function as a generic exhibition of Christian faith, with no reference to personal or local devotions, neither other representative ones of the time.

We also made reference to the fact that the location of the sepulchres was a conditioning factor in the reception of their images, since they would not be accessed by the same type of viewers. Regarding the interactions with these monuments, it should be noted that it was common to request through the testaments the realisation of prayers before the tombs, as well as other types of actions, such as processions from the choir. We tried to understand the functioning of the images of the tombs, since the figuration of these monuments would play a double role: one in relation to the living, the other linked to the salvation of the deceased.

Attention was drawn to the scarcity of sepulchres in which this iconography appears, which also responds to a general lack of tombs depicted with religious images in Galicia. Among the arguments justifying this absence were the loss of pieces or the displacements that caused the impossibility to know the complete programs of some cases. There was also the possible influence of the socio-political reality of the time, which showed greater interest in highlighting the family ties than the religiosity of the deceased. We also referred to the possibility that other fragmentary pieces preserved in Galicia would have originally been part of funerary monuments, but their current decontextualisation makes it impossible to conclusively confirm this hypothesis.

It was also noted that the body of the deceased could be placed close to the image of the Crucified Christ in other ways, since it could be present through other typologies in the burial

space. In connection with this, we provided some examples of people who request to be buried near the image of the Crucified, either because a sculpture of this type already existed, because this image was part of a pictorial program, etc.

The last chapter of this dissertation was devoted to the depiction of figures in prayer before the Crucified. Beyond the social and commemorative function that the representation of the promoters could have in relation to a work they had commissioned, we alluded to other possible meanings of these images. It was considered the possibility that this type of scenes would show a rhetorical visual anticipation of the future salvation of their souls, being the donor represented with the divinity. These images would thus reflect a relationship between the faithful and the sacred which would allude to their hope in the promised salvation.

These scenes also show the relationship between the faithful and the images. Even if they do not depict a praying person before a sculpture – but rather an extemporal figure in the scene of the Calvary – this configuration can be understood as an extrapolation to the stone of the relation with the image. It would be an example of the interaction of the faithful with the sculptures of the Crucified, in this case, of the new ways of meditation and prayer before them.

Finally, it was analysed how these figures in prayer can be understood as visual resources to which we associated a double functional role. On the one hand, they serve as bridges between the reality of the faithful and the figurative reality, introducing the viewer into the scene. On the other hand, they could function as communicative elements that looked for an empathetic response from the viewer, acting as visual models that sought an active imitation of what is being seen in the image.

In conclusion, the studied sculptures show that the image is a fundamental source to know both the reality of the moment in which they were produced and the very role that these artefacts would have played within a specific religious culture. Thus, the tomb of the “unknown bishop” shows that crucifixes were taken out in procession and that they occupied a prominent place during the service of funerals. The articulated crucifixes reflect through their own configuration that they would have been used in the staging of theatricalised liturgies in which these sculptures perform the role of Christ. The *cruceiros* and the funerary monuments tell us about the death of the individual and how it is faced with anxiety and fear. The reliefs of Pontevedra and Fecha, as well as the figures in prayer of the *cruceiros*, showed us the interaction of the late-medieval faithful with the images and that these have their own communicative code that plays an important role in the reception of their messages.

Our objective was to approach the medieval culture through images: 1) presenting them as protagonists of the historical reconstruction; 2) taking them as the starting point from which to compose an account about the human being’s experience within a specific Christian system; and 3) to highlight the role that images played within it. In this way, through the study of these crucifixes, we obtain valuable evidence of the faith and beliefs of the Christian faithful of the late-medieval Galicia, of their fears and hopes.

We want to finish this work by stating the impossibility of reaching categorical conclusions on the issues we are dealing with. There are many unsolvable questions due to lack of information, such as: 1) where these images would have been located; 2) who would have promoted them; 3) what was the purpose for which they were thought or produced; or 4) how they would be received by that heterogeneous audience. In this way, we have had to approach the pieces suggesting diverse interpretative hypotheses that unfortunately in some cases cannot be definitively confirmed.

There are so many variables to bear in mind that it has not been easy to create a story in which it was possible to cover them all. However, we have tried to clarify a few questions about the types, uses and meanings of the images of the Crucified Christ in Galicia in the 14th century. But many others, we hope to continue solving them in future investigations.



BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

- CASTRO, Manuel y Manuel MARTÍNEZ SUEIRO (trans.), *Colección de Documentos del Archivo de la Catedral de Orense*, I (Ourense, Comisión de Monumentos de Ourense, 1923).
- DAVRIL, Anselme y Timothy M. THIBODEAU (eds.), *Gvillelmi Dvranti Rationale Divinorum Officiorvm*, 3 vols., Colección Corpus Christianorum, 140 (Turnhout, Brepols, 1995-2000).
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C. et al (eds.), *Hechos de don Berenguel de Landoria, Arzobispo de Santiago* (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago Compostela, 1983).
- FALQUE REY, Emma (ed.), *Historia Compostelana*, colección Clásicos latinos medievales, 3 (Madrid, Akal, 1994).
- FALQUE REY, Emma (ed.), *Lucae Tudensis. De altera vita*, colección Corpus Christianorum. Continuatio Medievalis, 74A (Turnhout, Brepols, 2009).
- FALQUE REY, Emma (ed.), *Lvcae Tvdensis, Chronicon Mvndi*, colección Corpus Christianorum. Continuatio Medievalis, 74 (Turnhout, Brepols, 2003).
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José María y Francisco FREIRE BARREIRO, *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación a estos y otros santos lugares de España, Francia, Egipto, Palestina, Siria e Italia, en el año jubileo universal de 1875*, I (Santiago de Compostela, 1880).
- FLÓREZ, Enrique (ed.), *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Philipe II a los Reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias para reconocer las reliquias de Santos, sepulcros reales, y libros manuscritos de las Cathedrales y Monasterios* (Madrid, 1765).
- FLÓREZ, Enrique, *España Sagrada. Theatro geographico-historico de la iglesia de España. Origen, divisiones, y terminos de todas las provincias. Antigüedad, traslaciones y setado antiguo y presente de sus sillas, en todos los dominios de España, y Portugal*, XVII (Madrid, 1789 [1754]).

- FLÓREZ, Enrique, *España Sagrada. Theatro geographico-historico de la iglesia de España*, XXVII (Madrid, 1879 [1824]).
- GAUTIER, Théophile, *Viaje por España* (Madrid, Ed. Mediterráneo, 1944 [1843]),
- GUERRA, José Antonio (ed.), *San Francisco de Asís. Escritos, biografías, documentos de la época* (Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003).
- GREEN, Rosalie et al. (ed.), *Hortus Deliciarum* (Londres, The Warburg Institute, 1979).
- LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, 11 vols. (Santiago de Compostela, Imp. del Seminario Conciliar Central, 1898-1909).
- PIÑEIRO, Antonio (ed.), *Todos los evangelios: canónicos y apócrifos* (Madrid, Edaf, 2009).
- PORREÑO, Baltasar, *Nobiliario del Reyno de Galicia*, trans. Dolores Barral Rivadulla y Óscar Ares Botana (A Coruña, Ediciones Boreal, 1997 [ca. 1570]).
- PSEUDO-BUENAVENTURA, *Meditaciones de la Vida de Cristo* (Madrid, Gregorio del Amo, 1893).
- PUIG I TÀRRECH, Armand (ed.), *Los evangelios apócrifos* (Barcelona, Ariel, 2008).
- RUBEIS, Bernardo María de et al. (eds.), *Divi Thomae Aquinatis Doctoris Angelici Ordinis Praedicatorum, Summa Theologica*, VII (Madrid, Josephi Doblado, 1797).
- STALLINGS-TANEY, Mary (ed.), *Iohannis de Caulibus Meditationes Vite Christi, olim S. Bonaventuro attributae*, Colección Corpus Christianorum, 153 (Turnhout, Brepols, 1997).
- THIBODEAU, Timothy M. (trad.), *The Rationale Divinorum Officiorum of William Durand of Mende. A New Translation of the Prologue and Book One* (Nueva York, Columbia University Press, 2007).
- VAQUERO DÍAZ, M^a Beatriz y Francisco J. PÉREZ RODRÍGUEZ (eds.), *Colección documental del archivo de la Catedral de Ourense*, II, Colección Fuentes y estudios de historia leonesa (León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 2010).
- VILLALBA Y ESTAÑÁ, Bartolomé y Pascual de GAYANGOS (eds.), *El Pelegrino curioso y grandezas de España*, I (Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1886).
- VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, 2 vols., trad. J. M. Macías (Madrid, Alianza, 2016 [1982]).
- YARZA LUACES, Joaquín et al. (eds.), *Fuentes y documentos para la Historia del Arte*, III (Barcelona, Gustavo Gili, 1983).

Obras citadas

- ABAJO VEGA, Noemí, “Arte románico y teatro litúrgico: Las posibilidades de un método en el estudio de la iconografía”, *Codex Aquilarensis. Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 21 (2005), pp. 108-131.
- ADAMS, Ann y Jessica BARKER (eds.), *Revisiting the Monument. Fifty Years Since Panofsky’s Tomb Sculpture*, Serie Courtauld Books Online (Londres, The Research Forum of The Courtauld Institute of Art, 2016).
- ALCOLEA, Santiago, *La catedral de Santiago* (Madrid, Plus-Ultra, 1958).
- ALCOLEA, Santiago, “Relieves ingleses en alabastro en España: ensayo de catalogación”, *Archivo Español de Arte*, XLIV, 174 (1971), pp. 137-153.
- ALCOY, Rosa, “El donante aprendiz de mago en las Epifanías medievales. Algunas acotaciones en contextos artísticos hispánicos y europeos”, *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, 330 (2010), pp. 109-132.
- ALCOY, Rosa, “Ideas para lo ordinario y para lo extraordinario en las representaciones góticas de la Pasión de Cristo. Prospecciones en Cataluña y en otros contextos del 1300”, *Codex Aquilarensis. Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 27: *Pensar en imágenes, pensar con imágenes en la Edad Media* (2011), pp. 155-190.
- ALCOY, Rosa, *Anticipaciones del Paraíso. El donante y la migración del sentido en el arte occidental medieval* (Gasteiz-Buenos Aires, San Soleil Ediciones, 2017).
- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel, “El origen de las leyendas de la Cruz de los Ángeles y la Cruz de la Victoria (Catedral de Oviedo). Cruces gemmata al servicio de la propaganda episcopal”, *Territorio, sociedad y poder: revista de estudios medievales*, 5 (2010), pp. 23-33.
- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel, “De cruore Domini: La reliquia de la Santa Sangre en la Catedral de Oviedo y el Milagro del Cristo de Beirut”, *Medieval Studies in honour of Peter Linehan*, eds. F. J. Hernández, R. Sánchez Ameijeiras y E. Falque Rey (Florenia, Edizioni del Galluzzo, 2018), pp. 49-66.
- ÁLVAREZ CARBALLIDO, Eduardo, “El crucero de San Roque en Mellid”, *Galicia Diplomática*, V, 11-12 (1893), pp. 77-78.
- ÁLVAREZ DA SILVA, Noemí, *La talla de marfil en la España del siglo XI*, Colección Folia Medievalia, 3 (León, Instituto de Estudios Medievales, Universidad de León, 2015).

- ÁLVAREZ LUGRÍS, Alberto y Eduardo MOSCOSO MATO, “Galicia, Ireland and the Leabhar Gabhala: The Role of the Celtic Myth in the Construction of the National Identity of Galicia”, *Galician and Irish Identity Through Texts*, coord. M^a D. Gómez Penas (Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico USC, 2005), pp. 55-131.
- ALLEN, John Romilly, *Early Christian Symbolism in Great Britain and Ireland Before the Thirteenth Century*, The Rind Lectures in Archaeology for 1885 (Londres, Whiting & Co., 1887).
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Londres, Verso, 1996 [1983]).
- ANDRADE CERNADAS, José Miguel, “Los testamentos como reflejo de los cambios de actitud ante la muerte en la Galicia del siglo XIV”, *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*, 17: Muerte y ritual funeraria en la historia de Galicia (2005), pp. 97-114.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador, *El crucero de Sasamón: Iconografía cristológica a fines de la Edad Media* (Cáceres, Universidad de Extremadura, 1986).
- ANDRESON, Krista, “The Presence of the Sacred: A 13th-Century Cult Image from Saaremaa (Estonia)”, *Baltic Journal of Art History*, 8 (2014), p. 7-43.
- ARA GIL, Clementina Julia, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia* (Valladolid, Diputación Provincial-Institución Cultural Simancas, 1977).
- ARAD, Lily, “Jerusalem in Galicia: From the Navel of the World to the Ends of the Earth”, *Between Jerusalem and Europe: Essays in Honour of Bianca Kühnel*, Serie Visualising the Middle Ages, 11, ed. R. Bartal y H. Vorholt (Leiden, Brill, 2015), pp. 133-153.
- ARIAS NEVADO, Javier, “El papel de los emblemas heráldicos en las ceremonias funerarias de la Edad Media (siglos XIII-XVI)”, *En la España medieval*, Extra 1: Estudios de genealogía, heráldica y nobiliaria (2006), pp. 49-80.
- ARIAS PÁRAMO, Lorenzo, “Iconografía y teología del poder en Santa María del Naranco”, *Liño: revista anual de historia del arte*, 17 (2011), pp. 9-28.
- ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte* (Madrid, Taurus, 1992 [1977]).
- ARIÈS, Phillipe, *Historia de la muerte en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días* (Barcelona, El Acantilado, 2000 [1975]).
- ARRANZ GUZMÁN, Ana, “La reflexión sobre la muerte en el medievo hispánico: ¿Continuidad o ruptura?”, *España Medieval*, V (1986), pp. 109-124.

- ARRIBAS ARIAS, Fernando et al., *Cruceiros do Concello de Vilalba* (Vilalba, Instituto de Estudios Chairegos, 2011).
- ARRIBAS ARIAS, Fernando, “Cruceiros”, *Gallaecia Petrea*, Catálogo de exposición, Cidade da cultura de Galicia, Museo de Galicia, julio-diciembre 2012 (Santiago de Compostela, Fundación Cidade da Cultura de Galicia, 2012), pp. 448-451.
- AURELL, Jaume y Julia PAVÓN (eds.), *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval* (Pamplona, EUNSA, 2002).
- ÁZCARATE LUXÁN, Matilde e Irene GONZÁLEZ HERNANDO, “La Virgen trono en el occidente medieval”, *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, eds. J. J. Vélez Chaurri et al. (Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, 2008), pp. 35-43.
- BACCI, Michele, “Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore: studio sulle metamorfosi di una leggenda”, *Santa Croce e Santo Volto: Contributi allo studio dell’origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, ed. Gabriella Rossetti (Pisa, Edizione ETS, 2002), pp. 7-86.
- BACCI, Michele, “Ad ipsius Christi effigiem: il Volto Santo come ritratto autentico del Salvatore”, *La Santa Croce di Lucca. Il Volto Santo. Storia, Tradizioni, Immagini*, Actas de congreso, Villa Bottini, 1-3 marzo 2001 (Lucca, Editori dell’Acero, 2003), pp. 115-130.
- BACCI, Michele, “El mobiliari d’altar en l’època románica”, *El Romànic i la Mediterrània. Calalunya, Toulouse i Pisa, 1120-1180*, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 29 febrero - 18 mayo 2008, eds. M. A. Castiñeiras González, J. Camps e I. Lorés (Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2008), pp. 195-206.
- BACCI, Michele, “Imágenes sagradas, injertos orgánicos y simulación de corporeidad en la Edad Media”, *Codex Aquilarensis. Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 29: Imágenes en acción. Actos y actuaciones de las imágenes en la Edad Media (2013), pp. 99-116.
- BAERT, Barbara, *A Heritage of Holy Wood: The Legend of the True Cross in Text and Image* (Leiden, Brill, 2004).
- BALDÓ ALCOZ, Julia y Julia PAVÓN BENITO, “El oficio de difuntos en la Edad Media. La liturgia funeraria en dos códices monásticos del Archivo General de Navarra”, *Hispania Sacra*, LXVIII, 137 (2016), pp. 187-199.
- BALSA DE LA VEGA, Rafael, *Catálogo-Inventario Monumental y Artístico de la Provincia de Pontevedra*, 2 vols. (Pontevedra, 1907).

- BANGO TORVISO, Isidro G., “Aportación a una catalogación de la imaginería gótica de Pontevedra”, Museo de Pontevedra, XXXII (1978), pp. 95-104.
- BANGO TORVISO, Isidro G., *Arquitectura románica en Pontevedra* (A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1979).
- BANGO TORVISO, Isidro G., “El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, 4 (1992), pp. 93-132.
- BANGO TORVISO, Isidro G., “Arquitectura y escultura”, *Historia del Arte de Castilla y León, II: Arte Románico* (Valladolid, Ámbito, 1994), pp. 9-212.
- BANGO TORVISO, Isidro G., *La abridera de Allariz. El imaginario de la Virgen en la sociedad hispana del siglo XIII* (Murcia, Caja Mediterráneo, 2010).
- BARNES, Carl F., *Villard de Honnecourt: The Artist and his Drawings. A Critical Bibliography* (Boston, G.K. Hall, 1982).
- BARNET, Peter y Nancy Y. WU, *The Cloisters. Medieval Art and Architecture* (Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2017 [2005]).
- BARRAL RIVADULLA, M^a Dolores, “La imagen del Más Allá en el cambio del gótico al renacimiento: el relieve de la Plaza de Santa Bárbara de A Coruña”, *Humanitas. Estudios en homenaje ó Prof. Dr. Carlos Alonso del Real*, coord. Antón A. Rodríguez Casal (Santiago de Compostela: Universidade de Compostela, 1996), pp. 863-876.
- BARRAL RIVADULLA, M^a Dolores, “Santiago y la peregrinación en la escultura medieval coruñesa”, *Compostellanum. Revista trimestral de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, XLI, 3-4 (1996), pp. 287-301.
- BARRAL RIVADULLA, M^a Dolores, *La Coruña en los siglos XIII al XV. Historia y configuración urbana de una villa de realengo en la Galicia medieval*, colección Galicia histórica (A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1998).
- BARRAL RIVADULLA, M^a Dolores, “La Epifanía: sus variantes en la escultura bajomedieval gallega”, *La Biblia en el arte y en la literatura: V Simposio Bíblico Español, II* (Pamplona, Fundación Bíblica Española, Universidad de Navarra, 1999), pp. 105-116.
- BARRAL RIVADULLA, M^a Dolores, “Menestrales, mentalidades y su reflejo en el arte bajomedieval gallego”, *Sémata. Ciencias Sociais e Humanidades*, 12: Comerciantes y artesanos (2000), pp. 387-409.

- BARRAL RIVADULLA, M^a Dolores, “De historia, arte y arqueología. Sueños en piedra en La Coruña medieval”, *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*, 17: Muerte y ritual funerario en la historia de Galicia (2006), pp. 115-138.
- BARRAL RIVADULLA, M^a Dolores, “Aspectos de lo cotidiano en el arte medieval gallego”, *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*, 21: Alimentación, sociabilidade e vida cotiá na historia (2009), pp. 265-286.
- BARRAL RIVADULLA M^a Dolores y Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “Devociones en piedra en la Galicia gótica rural”, *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*, 9: Espacios rurais e sociedades campestres (1998), pp. 405-423.
- BARRAL RIVADULLA, M^a Dolores y Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “Donantes y promotores: su imagen en la plástica gótica gallega”, *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*, 10: Cultura, poder y mecenazgo (1998), pp. 389-420.
- BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, Bernardo, “El Home Santo de Bonaval: apuntes históricos sobre el herrador Juan Tourum, caudillo popular del siglo XIV”, *Galicia Diplomática*, I, 23 (1882), pp. 161-166.
- BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, Bernardo, “La cruz del Home-Santo”, *Galicia Diplomática*, Año 3, 9 (1888), pp. 68-71.
- BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, Bernardo, “Monografía inédita de Santo Domingo de Santiago, escrita por un religioso dominico a principios del siglo XVIII”, *Galicia Diplomática*, IV, 16 (Santiago de Compostela, 1889), pp. 124-126.
- BARROCA, Mário Jorge, “Cenas de passamento e de lamentação na escultura medieval portuguesa (séc. XIII-XV)”, *Revista da Faculdade de Letras. História*, 14 (1997), pp. 655-684.
- BARROCA, Mário Jorge, *Epigrafia medieval portuguesa (862-1422)*, II (Lisboa, Fundação Calouste-Gubelkian, 2000).
- BASCHET, Jérôme, “Image et événement : l’art sans la peste (c.1348-c.1400)”, *La peste nera. Dati di una realtà ed elementi di una interpretazione*, *Actas del XXX Convegno Storico Internazionale*, Todi, 10-13 octubre 1993 (Spoleto, Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 1994), pp. 25-47.
- BASCHET, Jérôme, “Le sein d’Abraham : un lieu de l’au-delà (théologie, liturgie, iconographie)”, *De l’art comme mystagogie Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l’époque gothique*, ed. Yves Christe (Poitiers, Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1996), pp. 71-94.
- BASCHET, Jérôme, *L’iconographie médiévale* (París, Éditions Gallimard, 2008).

- BASCHET, Jérôme, "L'image et son lieu. Quelques remarques générales", *L'imaginaire médiéval : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*, eds. Cécile C. Voyer y Éric E. Sparhubert, serie Culture et Société Médiévales, 22 (Turnhout, Brepols Publishers, 2011), pp. 179-204.
- BASTARDES I PARERA, Albert, *Les creus al vent*, Serie Aire lliure, 1 (Barcelona, Millà, 1983).
- BAXANDALL, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros* (Madrid, Hermann Blume, 1989 [1985]).
- BECEIRO PITA, Isabel y Ricardo CÓRDOBA DE LA LLAVE, *Parentesco, poder y mentalidad. La nobleza castellana, siglos XII-XV* (Madrid, CSIC, 1990).
- BEJARANO RUBIO, Amparo, "La elección de sepultura a través de los testamentos medievales murcianos", *Miscelánea medieval murciana*, 14 (1987-1988), pp. 333-350.
- BEL, Michel y Guy LECLERC, *Calvaires monumentaux de Bretagne* (Brest, Télégramme, 2006).
- BELTING, Hans, *The Image and Its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings of the Passion*, trad. Mark Bartusis y Raymond Meyer (Nueva York, Aristide D. Caratzas, 1990 [1981]).
- BELTING, Hans, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, trads. C. Díez Pampliega y J. Espino Nuño, Serie Arte y estética, 75 (Madrid, Akal, 2009 [1990]).
- BERAMENDI, Justo G. et al. (eds.), *Nationalism in Europe Past and Present*, 2 vols., *Actas del Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 27-29 septiembre 1993* (Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico USC, 1994).
- BERLINER, Rudolf, "The Freedom of the Medieval Art", *Gazette des Beaux-Arts*, 6, 28 (1945), pp. 263-288.
- BERNIS MADRAZO, Carmen, "La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación", *Archivo Español de Arte*, XLIII, 170 (1970), pp. 193-217.
- BESTUL, Thomas H., *Texts of the Passion. Latin Devotional Literature and Medieval Society, The Middle Ages Series* (Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1996).
- BINSKI, Paul, *Medieval Death. Ritual and Representation* (Londres, Cornell University Press, 1996).
- BINSKI, Paul, "The Crucifixion and the Censorship of Art around 1300", *The Medieval World*, eds. P. Linehan y J. L. Nelson (Londres-Nueva York, Routledge, 2001), pp. 342-360.

- BINSKI, Paul, *Becket's Crown. Art and Imagination in Gothic England, 1170-1300* (New Haven, Yale University Press, 2004).
- BLAAUW, Sible de, "Following the Crosses: The Processional Cross and the Typology of Processions in Medieval Rome", *Christian Feast and Festival. The Dynamics of Western Liturgy and Culture*, eds. P. Post, G. Rouwhorst, A. Scheer y L. van Tongeren, serie *Liturgia Condenda*, 12 (Lovaina, Peeters Publishers, 2001), pp. 319-344.
- BOKODY, Péter, *Images-within-Images in Italian Painting (1250-1350): Reality and Reflexivity* (Farnham-Burlington, Ashgate, 2015).
- BOLDRICK, PARK y WILLIAMSON, Wonder. *Painted Sculpture from Medieval England* (Leeds, Henry Moore Sculpture Trust, 2002), pp. 104-105.
- BORCHERT, Till, "Color Lapidum: una aproximación a las representaciones en grisalla en la Baja Edad Media", *Jan van Eyck. Grisallas, Catálogo de exposición Museo Thyssen-Bornemisza*, 3 noviembre 2009 – 31 enero 2010, eds. T. H. Borchert y M. Holcomb (Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2009), pp. 13-49.
- BOTO VARELA, Gerardo, "Sobre reyes y tumbas en la catedral de León. Discursos visuales de poder político y honra sacra", *La Catedral de León en la Edad Media, Actas del Congreso, León, 7-11 abril 2003*, eds. Joaquín Yarza Luaces, M^a Victoria Herráez Ortega y Gerardo Boto Varela (León, Universidad de León, 2004), pp. 305-365.
- BOUZA BREY, Fermín, "La imagen de Santiago en el crucero llamado 'do Home Santo'", *Compostelanum*, IX, 2 (1964), pp. 337-341.
- BREHIER, Louis, *L'art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours* (París, Laurens, 1924 [1918]).
- BRENK, Beat, "The Sainte Chapelle as a Capetian Political Program", *Artistic Integration in Gothic Buildings*, eds. V. C. Raguin, K. Brush y P. Draper (Londres-Toronto, University of Toronto Press, 1995), pp. 195-213.
- BROCKPÄHLER, Wilhelm, *Steinkreuze in Westfalen* (Münster, Aschendorff, 1963).
- BROZ REI, Xosé Manuel, "Os cruceiros da Terra de Melide", *Boletín do Centro de Estudos Melidenses-Museo Terra de Melide*, 2 (1983), p. s/n.
- BROZ REI, Xosé Manuel, "O Mosteiro de Sancti Spiritus de Melide: 3 etapas de construción", *Boletín do Centro de Estudios Melidenses-Museo da Terra de Melide*, 6 (1991), pp. 45-77.
- BROZ REI, Xosé Manuel, "O Claustro do Convento de Sancti Spiritus de Melide", *Boletín do Centro de Estudios Melidenses-Museo da Terra de Melide*, 13 (2000), pp. 7-27.

- BROZ REI, Xosé Manuel, “Novas aportacións ó patrimonio da Terra de Melide”, *Boletín do Centro de Estudos Melidenses-Museo Terra de Melide*, 18 (2005), pp. 7-66.
- BRUZELIUS, Caroline, *Preaching, Building, and Burying. Friars in the Medieval City* (New Haven, Yale University Press, 2014).
- BURGOA FERNÁNDEZ, Juan José, “El arte religioso de corte popular. Los cruceros de los municipios de Fene, Mugardos y Ares”, *Estudios Mindonienses*, 16 (2000), pp. 631-666.
- BURGOA FERNÁNDEZ, Juan José, “De Mondoñedo a Compostela: cruceiros e construcións relixiosas da arte popular no Camiño do Norte”, *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 13 (2006-2008), pp. 87-105.
- BYNUM, Caroline Walker, “The Body of Christ in the Later Middle Ages: A Reply to Leo Steinberg”, *Renaissance Quarterly*, XXXIX, 3 (1986), pp. 399-439.
- BYNUM, Caroline Walker, *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336* (Nueva York, Columbia University Press, 1995).
- BYNUM, Caroline Walker, *Wonderful Blood. Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond* (Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2007).
- BYNUM, Caroline Walker, *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe* (Nueva York, Zone Books, 2015 [2011]).
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María, “Seis tímpanos compostelanos de la adoración de los reyes”, *Archivo Español de Arte*, XXXI, 124 (1958), pp. 331-338.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María, “El Arzobispo compostelano Don Lope de Mendoza (1445) y sus empresas artísticas”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXVI (1960), pp. 17-68.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María, *Contribución al estudio del gótico en Galicia: Diócesis de Santiago* (Valladolid, Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid, 1962).
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María, “El gótico”, *La Catedral de Santiago* (Barcelona, 1977), pp. 247-286.
- CALVO MARTÍN, María José, “Columnas de San Paio de Antealtares. La iglesia, espacio para el ritual”, *Museo Arqueológico Nacional. Pieza del mes. Ciclo 1999-2001: Creencias, símbolos y ritos religiosos* (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 2001), pp. 1-10.
- CAMES, Gérard, “Recherches sur les origines du crucifix à trois clous”, *Cahiers archéologiques : Fin de l'Antiquité et Moyen Age*, 16 (1966), pp. 185-202.

- CAMILLE, Michael, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, trad. J. J. Usabiaga Urkiola, Colección Arte y estética, 57 (Madrid, Akal, 2000 [1989]).
- CANEDO BARREIRO, María, “Preparativos para a derradeira viaxe. Escultura funeraria baixomedieval pertencente ó cabido catedralicio compostelán”, *Viajeros: desde la Antigüedad al Nuevo mundo*, en prensa
- CANNON, Joanna, *Religious Poverty, Visual Riches. Art in the Dominican Churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth Centuries* (New Haven, Yale University Press, 2013).
- CANTARELLA, Glauco Maria, “Para una historia de las instituciones eclesiásticas en la Edad Media”, *Arte e historia en la Edad Media*, I, eds. Enrico Castelnuovo y Giuseppe Sergi (Madrid, Akal, 2009 [2002]), pp. 333-416.
- CANTERA MONTENEGRO, Margarita, “Religiosidad en la Rioja bajomedieval a través de los testamentos (siglos XIII-XV)”, *Berceo*, 110-111 (1986), pp. 111-154.
- CANTERA MONTENEGRO, Margarita y Santiago CANTERA MONTENEGRO, *Las órdenes religiosas en la Iglesia Medieval. Siglos XIII a XV*, Colección Cuadernos de historia, 49 (Madrid, Arco Libros, 1998).
- CARDA, Néstor, *Les Creus de Terme de Mallorca* (Barcelona, Norma Editorial, 2012).
- CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, *La escultura del Crucificado en la Tierra Llana de Huelva*, Colección Investigación, Serie Arte, 31 (Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 2000).
- CARRÉ ALDAO, Eugenio, “Provincia de La Coruña”, *Geografía General del reino de Galicia*, V (A Coruña, Ediciones Gallegas, 1980 [1936]).
- CARREÑO, Sara, “Devociones en granito: Cruceiros medievales en la Provincia de A Coruña”, VIII Congreso Galego de Cruceiros, Museo Fortaleza San Paio de Narla, Friol, 19-20 noviembre 2016, coord. F. Arribas Arias (Lugo, Deputación Provincial de Lugo, 2017), pp. 85-102.
- CARREÑO, Sara, “La polivalencia de la imagen medieval. Lecturas del franciscano orante del Cruceiro dos Santos (Galicia)”, *Franciscanos en la Edad Media. Memoria, cultura y promoción artística*, coords. D. Chao Castro, I. González y F. López Alsina, Serie Medioevo Ispanico, 10 (Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2018), pp. 333-347.
- CARREÑO, Sara, “El mar como recurso en las construcciones legendarias. Los casos del Santo Cristo de Ourense y el linaje de los Mariño”, *Viajeros: desde la Antigüedad al Nuevo mundo*, en prensa.

- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, “Las ciudades episcopales del Reino de Galicia: Los restos del Claustro Medieval de Santiago de Compostela”, *Religion and Belief in Medieval Europe*, IV, Actas del congreso, 1-4 octubre 1997 (Zellik, Instituut voor het Archeologisch Patrimonium, 1997), pp. 171-180.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, “El Santo Sepulcro. Imagen y funcionalidad espacial en la capilla de la iglesia de San Justo (Segovia)”, *Anuario de Estudios Medievales*, 27/1 (1997), pp. 461-478.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, “La Capilla de los Arzobispos, el Tesoro y la Torre de don Gómez Manrique en la Catedral de Santiago de Compostela”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, IX-X (1997-1998), pp. 35-51.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, “Portada occidental. Santa María de Sandoval (León)”, *Monjes y monasterios. El Císter en el medievo de Castilla y León*, dir. Isidro G. Bango Torviso (Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998), pp. 452-453.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, *El Pórtico del Paraíso de la Catedral de Ourense*, Colección Cuadernos Porta da Aira, 4 (Ourense, Grupo Francisco de Moure, 2000).
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, “El monasterio leonés de Santa María de Sandoval y la iconografía de San Bernardo ante el Crucificado y Jesús Niño”, *De Arte*, 1 (2002), pp. 31-39.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, *Las catedrales de Galicia durante la Edad Media: claustros y entorno urbano*, colección Catalogación Arqueológica y Artística de Galicia (A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2005).
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, “Crucificados, imagería y liturgia pascual. La interacción entre el rito y su expresión material”, *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*, XVIII Simposium de Estudios Superiores del Escorial, 3-6 septiembre 2010, coord. F. J. Campos y Fernández de Sevilla (Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2010), pp. 75-92.
- CARRILLO LISTA, M^a Pilar, *El arte románico en Terra de Melide* (A Coruña, Deputación Provincial, 1997).
- CARRILLO LISTA, M^a Pilar, “Cristo crucificado”, *Santiago. San Paio de Antealtares*, catálogo de exposición, julio-diciembre 1999, coords. Marcelina Calvo Domínguez y Carmen Iglesias Díaz (Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999), pp. 173-174.
- CARRO GARCÍA, Jesús, “O tímpano da capela de Dona Leonor”, *Arquivos do Seminario de Estudos Galegos*, V (1930), pp. 147-152.

- CARRO GARCÍA, Jesús, *Las catedrales gallegas* (Buenos Aires, Ediciones Galicia del Centro Gallego, 1950).
- CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena, “Santiago peregrino”, *Revista digital de iconografía medieval*, VII, 14 (2015), pp. 63-75.
- CARVALHO, Maria João Vilhena de, “Estela Funerária de Domingos Aparício (Calvário, Virgem com o Menino e Doadores)”, *O sentido das Imagens. Escultura e Arte em Portugal 1300-1500* (Lisboa, Instituto Português de Museus, 2000), pp. 150-154.
- CASTEL, Yves Pascal, *Atlas des croix et des calvaires du Finistère* (Quimper, Société Archéologique du Finistère, 1980).
- CASTELAO, Alfonso Daniel Manuel Rodríguez, *As cruces de pedra na Bretaña* (Vigo, Castrelos, 1978 [1930]).
- CASTELAO, Alfonso Daniel Manuel Rodríguez, *As cruces de pedra na Galiza* (Vigo, Galaxia, 1984 [1950]).
- CASTES, Albert, “La dévotion privée et l’art à l’époque carolingienne : le cas de Sainte-Maure de Troyes”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXIII, 129 (1990), pp. 3-18.
- CASTILLO LÓPEZ, Ángel del, *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia, II* (A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2008 [1972]).
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., “Rogo a Virgeem Maria e a San Francisco e a Santa Clara. El antiguo tímpano de la iglesia de Santa Clara de Compostela”, *Ocho siglos de claridad. Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. VIII centenario del nacimiento de Santa Clara 1193-1993* (Santiago de Compostela, Real Museo de Santa Clara, Museo de Terra Santa, 1996), pp. 135-149.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., *El Pórtico de la Gloria*, Colección Biblioteca Jacobea, 3 (Madrid, San Pablo Editorial, 1999).
- CASTIÑEIRAS GONZALEZ, Manuel A., “Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans les grands centres de pèlerinage : Saint-Jacques-de-Compostelle, Saint-Isidore-de-León et Saint-Étienne-de-Ribas-de-Sil”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXIV (2003), pp. 26-49.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., “Didacus Gelmirius, patrono de las artes. El largo camino de Compostela: de periferia a centro del Románico”, *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez, catálogo de exposición* (Santiago de Compostela - Milán, S. A. de Xestión do Plan Xacobeo - Skira, 2010), pp. 32-97.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., *El Tapís de la Creació* (Girona, Catedral de Girona, 2011).

- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A. y Victoriano NODAR FERNÁNDEZ, “Para una reconstrucción del altar mayor de Gelmírez: 100 años después de López Ferreiro”, *Compostellanum*, 55, 3-4 (2010), pp. 575-640.
- CASTRO, Manuel de, *La provincia franciscana de Santiago. Ocho siglos de historia* (Santiago de Compostela, Liceo Franciscano, 1984).
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “La escultura funeraria del siglo XV en la iglesia de Santo Domingo de Tuy”, *Tuy. Museo y Archivo Diocesano*, VI (1992), pp. 165-183.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “El sepulcro del obispo Juan Fernández de Sotomayor II en la Catedral de Tuy”, *Estudios sobre Historia del Arte ofrecidos al Prof. Dr. D. Ramón Otero Túniz en su 65º cumpleaños* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1993), pp. 137-153.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “La elección de conventos dominicos como lugar de sepultura: Los Sotomayor en Tuy y en Pontevedra”, *Archivo Dominicano*, XV (1994), pp. 311-322.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “El sepulcro del arzobispo don Álvaro de Isorna en la catedral de Santiago”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XLII, 107 (1995), pp. 209-226.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, *Iconografía funeraria del obispo en la Castilla de los Trastámara*, 3 vols., Tesis doctoral, dir. M. Núñez Rodríguez (Santiago de Compostela, 1995).
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, *La catedral de Tuy en época medieval* (Pontevedra, Fundación Cultural Rutas del Románico, 1995).
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “El alto precio de la muerte de un noble en la Pontevedra del siglo XV”, *Pontenova. Revista de investigación xove*, I (1995), pp.99-107.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “La lauda sepulcral del obispo Juan Fernández de Sotomayor I en la catedral de Tuy”, *XIV Ruta Cicloturística del Románico Internacional* (Pontevedra: Fundación Cultural Rutas del Románico, 1996), pp. 103-106.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “El sepulcro del arzobispo compostelano D. Rodrigo de Luna en Iria Flavia”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 109 (1997), pp. 203-220.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “A morte en Galicia durante a Idade Media”, *Galicia Románica e Gótica*, catálogo de exposición (Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Comunicación Social, 1997), pp. 315-323.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “Los santos de su devoción: aspectos de religiosidad popular en los sepulcros episcopales en la Castilla de finales de la Edad Media”, *Religiosidad popular en España*, II, *Actas del Simposium del Instituto Escorialense de*

- Investigaciones Históricas y Artísticas, 1-4 septiembre 1997, coord. F. J. Campos y Fernández de Sevilla (Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1997), pp. 779-798.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “Los Sotomayor y el convento de Santo Domingo de Pontevedra”, XV Ruta Cicloturística del Románico Internacional (Pontevedra, Fundación Cultural Rutas del Románico, 1997), pp. 131-137.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “Sepulcros medievales”, La Catedral de Orense, coord. J. M. García Iglesias (A Coruña, Xuntanza Editorial, 1997), pp. 150-166.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “El caballero y la fama póstuma. Algunos ejemplos de yacentes armados en la Galicia del siglo XV”, Arquitectura e Iconografía artística militar en España y América (siglos XV-XVIII), Actas de las 3as Jornadas Nacionales de Historia Militar, Sevilla, 9-12 marzo 1993 (Sevilla, Cátedra “General Castaños”, 1998), pp. 649-666.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “Temas bíblicos en los sepulcros episcopales castellanos del final de la Edad Media”, La Biblia en el arte y en la literatura, II, V Simposio Bíblico Español (Pamplona, Fundación Bíblica Española, Universidad de Navarra, 1999), pp. 161-176.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “Os sepulcros da catedral: nave da Epístola”, *Camiño de Paz. Mane nobiscum domine*, Catálogo de exposición, Catedral de Ourense, julio-noviembre 2005, coord. M. Calvo Domínguez (Santiago de Compostela, S. A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2005), pp. 98-101.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “Escultura funeraria episcopal”, Os Capítulos da Irmandade. Peregrinación y conflicto social en la Galicia del siglo XV, Catedral de Lugo, 4 agosto-28 octubre, 2006 (Santiago de Compostela, Consellería de Innovación e Industria, 2006), pp. 250-261.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “La muerte mitrada. El sepulcro episcopal en la Galicia de los Trastámara”, en *Sémata. Ciencias Sociais e Humanidades*, 17: Muerte y ritual funerario en la historia de Galicia (2006), pp. 155-178.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “El obispo ante la muerte en la Castilla de los Trastámara”, *Archivo Ibero-Americano*, LXVII, 258 (2007), pp. 677-708.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “La catedral de Ourense: receptáculo de la memoria de la sociedad medieval”, *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*, 22: El legado de las catedrales (2010), pp. 391-409.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “La indumentaria episcopal como reflejo de poder en la escultura funeraria bajomedieval”, *Imágenes del poder en la Edad Media, II: Estudios “in*

memoriam” del Prof. Dr. Fernando Galván Freile, coord. E. Fernández González (León, Universidad de León, 2011), pp. 101-120.

CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “La indumentaria episcopal como reflejo de poder en la escultura funeraria bajomedieval”, *Imágenes del poder en la Edad Media, II* (León, Universidad de León, 2011), pp. 101-120.

CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “El poder y la fama póstuma: yacentes episcopales en la Castilla bajomedieval”, *Las artes y la arquitectura del poder, XIX Congreso del C.E.H.A., Universitat Jaume I de Castellón, 5-8 septiembre 2012*, ed. Víctor Mínguez (Castellón, Universitat Jaume I, 2013), pp. 2070-2088.

CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “Cuando la muerte se acerca: los obispos y sus devociones en la Castilla de los Trastámara”, *Poder, piedad y devoción: Castilla y su entorno. Siglos XII-XV*, ed. Isabel Beceiro Pita (Madrid, Sílex, 2014), pp. 227-260.

CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “Iconografía mariana en la Compostela medieval”, *IX Congreso Internacional de Estudios Jacobeos, Actas del congreso, Santiago de Compostela, 21-24 octubre 2015* (Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2017), pp. 447-488.

CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “La memoria pétrea en la Castilla bajomedieval: reyes y caballeros”, *Cuadernos del CEMYR*, 24 (2016), pp. 145-173.

CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “La imagen de las mujeres con poder en el arte bajomedieval gallego”, *Mujeres con poder en la Galicia medieval (siglos XIII-XV)*, col. Anejos de Cuadernos de Estudios Gallegos, XLIV, coord. Eduardo Pardo de Guevara y Valdés (Santiago de Compostela, Instituto de Estudios Galegos Padre Sarmiento, 2017), pp. 241-287.

CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “La imagen póstuma del caballero en la Castilla bajomedieval: metonimias de su condición”, en *Signum. Revista da ABREM*, XVII, 1 (2017), pp. 60-87.

CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “Imágenes para la posteridad vinculadas a la Orden de Santiago en la Galicia Medieval”, *Entre Deus e o Rei. O mundo das ordens militares, II*, coord. Isabel Cristina F. Fernandes (Palmela, Gabinete de Estudos sobre a Ordem de Santiago, 2018), pp. 311-342.

CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, Dolores FRAGA SAMPEDRO y María Luz RÍOS RODRÍGUEZ, “La capilla catedralicia de Sancti Spiritus en Compostela: Fundación, promotor y devociones”, *Lienzos del recuerdo. Estudios en homenaje a José M^a Martínez Frías*, coords. María Lucía Lahoz Gutiérrez y Manuel Pérez Hernández (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2015), pp. 146-168.

- CLARAMUNT, Salvador, “La Danza Macabra como exponente de la iconografía de la muerte en la Baja Edad Media”, *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, ciclo de conferencias 1-5 diciembre 1986, coords. Manuel Núñez Rodríguez y Ermelindo Portela Silva (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1988), pp. 93-98.
- CLERC, Charly, *Les théories relative au culte des images chez les auteurs grecs du II^e siècle apres J. C.* (París, Fontemoing, 1915).
- COATSWORTH, Elizabeth, *The Iconography of the Crucifixion in Pre-Conquest Sculpture in England*, 2 vols., Tesis doctoral (Durham, University of Durham, 1979), online: [<http://etheses.dur.ac.uk/1862/>].
- COELHO, Maria Helena da Cruz, “O arcebispo D. Gonçalo Pereira: um querer, un agir”, *IX Centenário da Dedicaco da Sé de Braga. Congresso Internacional, Actas*, 2 (Braga, 1990), pp. 389-462.
- COHEN, Kathleen R., *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance* (Berkeley-Londres, University of California Press, 1973).
- COLECTIVO LIBUNCA, “O cruceiro recuperado”, *Revista de Neda*, 11 (2008), pp. 64-65.
- COLLINGWOOD, William G., *Northumbrian Crosses of the Pre-Norman Age* (Londres, Faber and Gwyer 1927).
- COMAN, Jonah, “No Strings Attached: Emotional Interactions with Animated Sculptures of Crucified Christ”, *North Street Review*, 20 (2017), online.
- CONDE CID, Natalia, “El Pórtico del Paraíso como foco receptor de modelos artísticos foráneos: Arte, Poder y Liturgia”, *Eikon/Imago*, 1 (2012), pp. 71-104.
- CONDE CID, Natalia, *La catedral de Ourense como imagen del Paraíso en la Edad Media: Arquitectura, cultura visual y espacio para la penitencia*, Tesis doctoral, dir. M. Núñez Rodríguez y D. Chao Castro (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2015).
- CONDE CID, Natalia, “Una revisión iconográfica del Pórtico del Paraíso a la luz del IV Concilio de Letrán y el ‘Tractatus de Poenitentiae’”, *Minus. Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía*, 24 (2016), pp. 177-204.
- CONDE CID, Natalia, “Juana e Inés de Castro: reinas en la vida y en la muerte”, *Reinas e Infantas en los reinos medievales ibéricos. Contribuciones para su estudio*, Actas del Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 21-23 mayo 2014, coords. Miguel García-Fernández y Silvia Cernadas Martínez (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2018), pp. 255-282.

- CONSTABLE, Giles, *Three Studies in Medieval Religious and Social Thought. The Interpretation of Mary and Martha, the Ideal of the Imitation of Christ, the Orders of Society* (Cambridge, Cambridge University Press, 1995).
- COOPER, Lisa H. y Andrea DENNY-BROWN (eds.), *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture. With a Critical Edition of "O Vernicle"* (Farnham, Ashgate Publishing, 2014).
- COULTON, George G., *Social Life in Britain from the Conquest to the Reformation*, Serie Cambridge Library Collection, Medieval History (Cambridge, Cambridge University Press, 2010 [1919]).
- CRAMP, Rosemary y Derek CRAIG (eds.), *Corpus of Anglo-Saxon Stone Sculpture*, 12 vols. (Oxford, Oxford University Press, 1977-2016).
- CRAWFORD, Henry Saxton, *Handbook of Carved Ornament from Irish Monuments of the Christian Period* (Dublín, Royal Society of Antiquaries of Ireland, 1926).
- CRONIN, Rhoda, "Late High Crosses in Munster: Tradition and Novelty in Twelfth-Century Irish Art", *Early Medieval Munster. Archaeology, History and Society*, eds. Michael A. Monk y John Sheehan (Cork, Cork University Press, 1998), pp. 138-146.
- CHAMBERS, Edmund K., *The Medieval Stage* (Oxford, Oxford University Press, 1978).
- CHAMOSO LAMAS, Manuel "Algunos datos sobre el arzobispo don Berenguel de Landore", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, II, 6 (1946-1947), pp. 231-241.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel, "Museo de la Catedral de Orense: Catálogo", *Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense*, XVIII, 4 (1956), pp. 249-284.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel, "Sobre una antigua representación del Crucificado: el relieve de Beca de Bastavales", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XII, 67 (1967), pp. 241-245.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel, *La catedral de Orense* (Madrid, Everest, 1980).
- CHAO CASTRO, David, "La Capilla de Santa Ana de Ansemil: Una primera aproximación", *Descubriendo. Anuario de Estudios e Investigación de Deza*, 2 (2000), pp. 213-230.
- CHAO CASTRO, David, "Relaciones galaico-portuguesas en la escultura tardogótica", II *Congresso Internacional de História da Arte*, 2001 (Porto-Coímbra, Edições Almedina, 2005), pp. 319-336.
- CHAO CASTRO, David, "Escultura caballeresca en el siglo XV", *Os Capítulos da Irmandade. Peregrinación y conflicto social en la Galicia del siglo XV*, Catedral de Lugo, 4 agosto-

28 octubre, 2006 (Santiago de Compostela, Consellería de Innovación e Industria, 2006), pp. 286-299.

CHAZELLE, Celia, *The Crucified God in the Carolingian Era. Theology and Art of Christ's Passion* (Cambridge, Cambridge University Press, 2001).

CHAZELLE, Celia, "An Exemplum of Humility: The Crucifixion Image in the Drogo Sacramentary", *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object*, eds. Elizabeth Sears y Thelma K. Thomas (Michigan, University of Michigan Press, 2002), pp. 27-35.

CHAZELLE, Celia, "An Exemplum of Humility: The Crucifixion Image in the Drogo Sacramentary", *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object*, eds. E. Sears y T. K. Thomas (Ann Arbor, MI, University of Michigan Press, 2002), pp. 27-35.

CHAZELLE, Celia, "Christ and the Vision of God: The Biblical Diagrams of the Codex Amiatinus", *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, ed. J. F. Hamburger y A. M. Bouché (Princeton, Princeton University Press, 2006), pp. 84-111.

CHEETHAN, Francis, *English Medieval Alabasters. With a Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum* (Oxford, Phaidon-Christie's, 1984).

CHIFFOLLEAU, Jacques, *La comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans le région d'Avignon à la fin du Moyen Age (vers 1320 – vers 1480)* (Roma, École Française de Rome, 1980).

DELGADO GÓMEZ, Jaime, *La Crucifixión de la iglesia del Hospital de O Incio: Una muestra de arte indígena paleocristiano de Galicia* (A Coruña, Artes gráficas de La Voz de Galicia, 1987).

DELGADO GÓMEZ, Jaime, "Restos de un 'cruceiro medieval' de singular importancia en Torre de Lama (Mañón, A Coruña)", *Brigantium*, 6 (1989-1990), pp. 115-134.

DELGADO GÓMEZ, Jaime, *El pétreo retablo de San Esteban de Ribas de Sil* (Ourense, Grupo Francisco de Moure, 1999).

DELGADO GÓMEZ, Jaime, *A Biblia na iconografía pétrea lucense* (Lugo, Deputación de Lugo, 2010).

DELUMEAU, Jean, *El catolicismo de Lutero a Voltaire* (Barcelona, Labor, 1973 [1971]).

DELUMEAU, Jean, *La Péché et la peur : la culpabilisation en Occident (XIIIe-XVIII siècles)* (París, Fayard, 1983).

- DERBES, Anne, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant* (Cambridge, Cambridge University Press, 1996).
- DIAS, Pedro, “O Gótico”, *História da Arte em Portugal*, IV (Lisboa, Presença, 1986).
- DIAS, Pedro, “A pedra de Ançã, a escultura de Coimbra e a sua difusão en Galicia”, *Do tardogótico ó manierismo. Galicia e Portugal* (A Coruña-Lisboa, Fundación Pedro Barrié de la Maza - Fundação Calouste-Gubelkian, 1995), pp. 9-48.
- DÍAZ TÍE, Marta, “La escultura medieval”, *La Catedral de Ourense* (A Coruña, Xuntanza, 1993), pp. 105-148.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Fra Angelico. Dissemblance and Figuration*, trad. J. M. Todd (Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1995 [1990]).
- DOMÍNGUEZ CUBERO, José, “La automatización de las imágenes religiosas. Los Palmesel”, *Pasión y Gloria*, 35 (2017), pp. 32-41.
- DOMÍNGUEZ FONTELA, Juan, “Sepulcro del Bachiller Alfonso González de Padrón en la Catedral de Orense”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, IX, 191 (1930), pp. 32-37.
- DOMÍNGUEZ FONTELA, Juan, “Sepulcro de D. Álvaro Pérez de Biedma”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, X, 210 (1933), pp. 59-65.
- DOMÍNGUEZ FONTELA, Juan, “Sepulcros de la Catedral de Orense”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, X, 219 (1934), p. 275-281.
- DOMÍNGUEZ FONTELA, Juan, “El sepulcro Románico Gótico de la Capilla Mayor”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, X, 222 (1935), pp. 347-356.
- DUBY, Georges et al. (coords.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, II, ciclo de conferencias 15-19 abril 1991 (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1992).
- DUGGAN, Lawrence, “Was art really the ‘book of the illiterate’?”, *Reading Images and Texts. Medieval Images and Texts as Forms of Communication*, eds. M. Hageman y M. Mostert, *Serie Utrecht Studies in Medieval Literacy*, 8 (Turnhout, Brepols, 2005), pp. 63-107 [originalmente publicado en *Word and Image*, V, 3 (1989), pp. 227-251].
- DURAND, Jannic et al., *Armenia Sacra. Mémoire chrétienne des Arméniens (IVe-XVIIIe siècle)* (París, Somogy Éditions d’Art, 2007).

- DYKMANS, Marc, "Le cardinal Annibal de Ceccano et la vision béatifique (1331-1336)", *Gregorianum*, 50, 2 (1969), pp. 343-382.
- DYKMANS, Marc, *Les sermons de Jean XXII sur la vision béatifique* (Roma, Università Gregoriana Editrice, 1973).
- EGBERT, Virginia Wylie, *The Medieval Artist at Work* (Princeton: Princeton University Press, 1967).
- EIJÁN LORENZO, Samuel, "Franciscanismo gallego en la Edad Media", *Boletín de la Real Academia Gallega*, XX, 235-240 (1931), pp. 248-253.
- ELSNER, Jaś, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity* (Cambridge, Cambridge University Press, 1995).
- ERIAS MARTÍNEZ, Alfredo, *Iconografía de las tres iglesias góticas de Betanzos: San Francisco, Santa María do Azougue y Santiago* (Betanzos, Briga, 2014).
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "El 'Encuentro de los tres vivos y los tres muertos' y su repercusión en la Península Ibérica", *Estudios de Iconografía Medieval Española*, ed. J. Yarza Luaces (Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1984), pp. 53-153.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "Los Descendimientos hispanos", *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma* (Perugia, Mondadori Electa, 2004), pp. 511-554.
- ESPÍ FORCÉN, Carlos, *Recrucificando a Cristo. Los judíos de la "Passio Imaginis" en la isla de Mallorca*, Serie Filosofía y ensayo, 1 (Palma de Mallorca, Objeto Perdido, 2009).
- FALCÃO, María da Conceição, Guimarães: "Duas vilas, um só povo". Estudo de história urbana (1250-1389) (Braga, CITCEM-Universidade do Minho, 2010).
- FALQUE REY, Emma, "De altera uita: una obra olvidada de Lucas de Tuy", *La filología latina. Mil años más*, II, coords. P. Conde Parrado e I. Velázquez Soriano, Serie Beltenebros, 26 (Burgos-Madrid, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua-Sociedad de Estudios Latinos, 2009), pp. 959-968.
- FALQUE REY, Emma, "La iconografía de la crucifixión en un tratado escrito en latín en el s. XIII por Lucas de Tuy", *Laboratorio de arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, 23 (2011), pp. 19-32.
- FALQUE REY, Emma, "Galicia and the Galicians in the Latin Chronicles of the Twelfth and Thirteenth Centuries", *Culture and Society in Medieval Galicia. A Cultural Crossroads at the Edge of Europe*, ed. J. D'Emilio, Serie The Medieval and Early Modern Iberian World, 58 (Leiden-Boston, Brill, 2015), pp. 400-428.

- FANDIÑO FUENTES, Rafael, “Sobre doña Juana de Castro y su enterramiento en la catedral compostelana”, *Reinas e Infantas en los reinos medievales ibéricos. Contribuciones para su estudio*, Actas del Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 21-23 mayo 2014, coords. Miguel García-Fernández y Silvia Cernadas Martínez (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2018), pp. 243-254.
- FARANDA, Franco, “La perduta croce di Assisi dipinta da Giunta Pisano nel 1236”, *Commentari d’Arte: rivista di critica e storia dell’arte*, 17, 50, anno XVII (2011), pp. 7-27.
- FARIÑA COUTO, Luciano, “Cruces y crucifijos románicos en Galicia”, *XIX Ruta Cicloturística del Románico-Internacional* (Pontevedra, Fundación Cultural Rutas del Románico, 2001), pp. 167-169.
- FELICIANO, Maria J., “Medieval Textiles in Iberia: Studies for a New Approach”, *Envisioning Islamic Art and Architecture. Essays in Honor of Renata Holod*, ed. D. J. Roxburgh, Serie Arts and Archaeology of the Islamic World, 2 (Leiden-Boston, Brill, 2014), pp. 46-65.
- FERNÁNDEZ ALONSO, Benito, *El pontificado gallego: su origen y vicisitudes, seguido de una crónica de los Obispos de Orense* (Ourense, Imprenta El Derecho 1897).
- FERNÁNDEZ CONDE, Francisco Javier, *La religiosidad medieval en España. Plena Edad Media* (ss. XI-XII) (Gijón, Ed. Trea, 2005).
- FERNÁNDEZ DE LA CIGOÑA NÚÑEZ, Estanislao (ed.), *Actas do Iº Congreso Galego sobre Cruceiros e cruces de pedra*, Poio, 11-12 septiembre 2009 (Vigo, Asociación Galega para a Cultura e a Ecoloxía, 2009).
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Xosé, “O Misal lucense, singular texto litúrxico do arquivo da catedral”, *Lucensia*, 6 (1991), pp. 71-84.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Begoña, “El Colegio Apostólico en la Baja Edad Media: el ejemplo de la fachada occidental de San Martiño de Noia”, *Mostra Filatélica Internacional. De ano santo a ano santo: ano santo homenaxe a “Manolé”*, 1999 Noia (Noia, Grupo Filatélico Liceo, 1999), pp. 41-50.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Begoña, “La inmortalización del legado de don Lope de Mendoza en Noia, la portada norte de San Martiño”, *Mostra Filatélica Nacional Prefiliter 2000* (Noia, Grupo Filatélico e Numismático de Noia, 2000), pp. 81-88.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Begoña, “Nuevas imágenes, nuevas devociones al final de la Edad Media en la ‘Costa da Morte’”, *I Simposio de Historia da Costa da Morte: Mil cen anos das terras de Nemancos, Soneira e Bergantiños*, Baio e Zas, 18-20 xuño 1999 (Cee, Asociación Neira, 2000), pp. 141-155.

- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Begoña, “El conjunto histórico de Monterrei: estado de la cuestión”, *Boletín Auriense*, 38/39 (2008-2009), pp. 91-114.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José M. y Francisco FREIRE BARREIRO, *Guía de Santiago y sus alrededores* (Santiago de Compostela, Imprenta del Seminario Conciliar, 1885).
- FERNÁNDEZ SANTIAGO, Ángeles, “Intervención de conservación y restauración”, *Camino de Santiago. Revista peregrina*, 13 (2010), pp. 28-30.
- FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, *El retablo pétreo de la pasión de Santa María de Monterrei* (Ourense, Grupo Francisco de Moure, 2000).
- FERREIRA PRIEGUE, Elisa M^a, “El comercio de las villas costeras de Galicia en la Baja Edad Media”, *Museo de Pontevedra*, XLIII (1989), pp. 247-264.
- FERREIRA PRIEGUE, Elisa M^a, “Galicia en la marisma de Castilla. La dinámica de los intercambios mercantiles”, *Ciudades y villas portuarias del Atlántico en la Edad Media, Encuentro Internacionales del Medievo*, Nájera, 27-30 julio 2004 (Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2005), pp. 165-186.
- FERRER I GODOY, Joan, “La creu processional del Monestir de Sant Joan de les Abadesses”, *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, 59: Cicles de conferències sobre Joaquim Botet i Sisó i llegendes i tradicions gironines (2018), pp. 253-284.
- FERRO COUSELO, Jesús y Joaquín LORENZO FERNÁNDEZ, “La capilla y santuario del Santísimo Cristo de la Catedral de Orense”, *Boletín Auriense*, Anexo 12 (1988).
- FILGUEIRA VALVERDE, Xosé, “Miscelánea de la vieja Pontevedra”, *El Museo de Pontevedra*, 3 (1944-1945), pp. 119-124.
- FILGUEIRA VALVERDE, Xosé, “Tímpanos medievales”, *Museo de Pontevedra*, 3 (1944-1945), pp. 7-16.
- FILGUEIRA VALVERDE, José, “El ‘planto’ en la historia y en la literatura gallega”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1 (Santiago de Compostela, 1945), pp. 511-606.
- FILGUEIRA VALVERDE, Xosé, “Cruceiros”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, II, 5 (1946-1947), p. 147.
- FLINT, Valerie I. J., *The Rise of Magic in Early Medieval Europe* (Oxford, Clarendon Press, 1991).
- FLORA, Holly, *The Devout Belief of the Imagination. The Paris ‘Meditationes Vitae Christi’ and Female Franciscan Spirituality in Trecento Italy*, Serie *Disciplina Monastica*, 6 (Turnhout, Brepols, 2009).

- FORSYTH, Ilene H., "Magi and Majesty: A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama", *The Art Bulletin*, L, 3 (1968), pp. 215-222.
- FRAGA SAMPEDRO, M^a Dolores, "San Francisco de Betanzos: nuevas aportaciones a su programa iconográfico", *Anuario Brigantino*, 18 (1995), pp. 207-226.
- FRAGA SAMPEDRO, M^a Dolores, "Cristo crucificado", *El Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. Ocho siglos de claridad*, ed. María Esperanza Gigirey Liste (Santiago de Compostela, Real Convento de Santa Clara, Museo de Terra Santa, 1996), pp. 194-195.
- FRAGA SAMPEDRO, M^a Dolores, "El arte gótico mindoniense (ss. XIII-XV): Mendicantes, parroquiales y capillas", *Estudios Mindonienses*, 15 (1999), pp. 411-457.
- FRAGA SAMPEDRO, M^a Dolores, "El Padrão do Salado en el contexto gótico galaico-portugués", *Estudios sobre patrimonio artístico: Homenaje del Departamento de Historia del Arte y de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela a la Prof. Dra. M^a del Socorro Ortega Romero* (Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002), pp. 231-258.
- FRAGA SAMPEDRO, M^a Dolores, "Un calvario peculiar: el franciscano orante al pie de la cruz", *Quintana. Revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 2 (2003), pp. 161-172.
- FRAGA SAMPEDRO, M^a Dolores, "San Francisco de Asís, el santo y su imagen en el arte gótico galaico-portugués", *Memoria Ecclesiae*, 24: Hagiografía y archivos de la iglesia santoral hispano mozárabe en las Diócesis de España (2004), pp. 233-251.
- FRAGA SAMPEDRO, M^a Dolores, "Predicación e imágenes en los siglos finales de la Edad Media hispana", *Plenitudo veritatis. Homenaje a Mons. Romero Pose*, coord. Segundo L. Pérez López (Santiago de Compostela, Instituto Teológico Compostelano, 2008), pp. 829-847.
- FRAGA SAMPEDRO, M^a Dolores y M^a Luz RÍOS RODRÍGUEZ, "Aproximación a la topografía espiritual de Santiago en la Baja Edad Media: antiguas y nuevas devociones", *Ad Limina. Revista de investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones*, 5 (2014), pp. 43-62.
- FRAGA SAMPEDRO, M^a Dolores y M^a Luz RÍOS RODRÍGUEZ, "Santa María a Nova, un convento terciario en la Compostela medieval: fundación y benefactores", *Sémata. Ciencias Sociais e Humanidades*, 26 (2014), pp. 129-173.
- FRANCO MATA, Ángela, *Escultura gótica en León* (León, Institución "Frey Bernerdino de Sahagún, 1976).

- FRANCO MATA, Ángela, “El crucifijo gótico de la iglesia del convento de San Pablo de Toledo y los crucifijos góticos dolorosos castellanos del siglo XIV”, *Archivo Español de Arte*, LVI, 223 (1983), pp. 220-241.
- FRANCO MATA, Ángela, “El crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina (Navarra)”, *Reales Sitios*, 82 (1984), pp. 57-64.
- FRANCO MATA, Ángela, “El Devot Crucifix de Perpignan y sus derivaciones en España e Italia”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XX (1984), pp. 189-215.
- FRANCO MATA, Ángela, “El crucifijo gótico doloroso andaluz y sus antecedentes”, *Reales Sitios*, XXIII, 88 (1986), pp. 65-72.
- FRANCO MATA, Ángela, “El crucifijo de Oristano (Cerdeña) y su influencia en el área mediterránea catalano-italiana: Consideraciones sobre la significación y origen del crucifijo gótico doloroso”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 35 (1989), pp. 5-64.
- FRANCO MATA, Ángela, “Crucifijos góticos dolorosos en Castilla y León”, *De la création à la restauration. Travaux d’histoire de l’art offerts à Marcel Durliat pour son 75e anniversaire* (Toulouse, Atelier d’histoire de l’art méridional, 1992), pp. 493-501.
- FRANCO MATA, Ángela, “L’influence germanique sur le Crucifix douloureux espagnol du XIVe siècle”, *Figur und Raum. Mittelalterliche holzbildwerke in ihrem historischen und kunstgeographischen kontext*, eds. A. Henning, U. Albrecht y J. von Bonsdorff (Berlín, Reimer, 1994), pp. 53-69.
- FRANCO MATA, Ángela, *Escultura gótica en León y provincia, 1230-1530* (León, Diputación de León, 1998).
- FRANCO MATA, Ángela, “Escultura gótica inglesa de Mondoñedo en el marco europeo”, *Compostellanum*, XLIII (1998), pp. 927-952.
- FRANCO MATA, Ángela, “Escultura funeraria en León en el siglo XIII y su área de influencia”, *Arte d’Occidente: Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, I, ed. A. M. Romanini et al. (Roma, Sintesi Informazione, 1999), pp. 527-535.
- FRANCO MATA, Ángela, “Crucifixus dolorosus. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones”, *Quintana. Revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 1: O concepto do heroe tráxico (2002), pp. 13-39.
- FRANCO MATA, Ángela, “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las Danzas de la muerte bajomedievales en España”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20, 1/2 (2002), pp. 173-214.

- FRANCO MATA, Ángela, "Saint Brigitte and Mystic Literature in the Passion Iconography of the Gothic 'Suffering-Christ' Crucifix. Ideological Precedents", *Scandinavia, Saint Brigitta and the pilgrimage route to Santiago de Compostela*, Actas del VIII Encuentro histórico España-Suecia, Santiago de Compostela 18-20 octubre 2000, ed. E. Martínez Ruíz y M. P. Pi Corrales (Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico USC, 2002), pp. 261-283 [edición bilingüe, para español: pp. 575-594].
- FRANCO MATA, Ángela, "Iconografía funeraria gótica en Castilla y León", *De arte: revista de Historia del Arte*, 2 (2003), pp. 47-86.
- FRANCO MATA, Ángela, "El claustro de la catedral de León. Su significación en el contexto litúrgico y devocional", *La Catedral de León en la Edad Media*, Actas del Congreso, León, 7-11 abril 2003, eds. Joaquín Yarza Luaces, M^a Victoria Herráez Ortega y Gerardo Boto Varela (León, Universidad de León, 2004), pp. 263-295.
- FRANCO MATA, Ángela, "Escultura gótica inglesa en Galicia", *Até o confín do mundo: Diálogos entre Santiago e o mar*, Catálogo de exposición, Museo do Mar de Vigo, 27 julio-30 septiembre, eds. F. Singul Lorenzo y J. Suárez Otero (Vigo, Museo do Mar de Galicia, 2004), pp. 163-173.
- FRANCO MATA, Ángela, "La recepción de obra de arte extranjero en la Galicia del siglo XV", *Os Capítulos da Irmandade. Peregrinación y conflicto social en la Galicia del siglo XV*, Catedral de Lugo, 4 agosto-28 octubre, 2006 (Santiago de Compostela, Consellería de Innovación e Industria, 2006), pp. 214-231.
- FRANCOVICH, Géza de, "L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 2 (1938), pp. 143-261.
- FRANK, István, "Fragment de la Passion catalan conservé à la Cathédrale de Barcelona", *Miscelánea filológica dedicada a Mons. A. Griera*, I (Barcelona, CSIC, 1955), pp. 249-256.
- FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, trad. Purificación Jiménez y Jerónima G^a. Bonafé (Madrid, Cátedra, 1992 [1989]).
- FREIRE NAVAL, Ana Belén, "Aproximación al estudio artístico del antiguo priorato de San Antolín de Toques (A Coruña)", *Estudios Mindonienses*, 18 (2002), pp. 1241-1243.
- FRIED, Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Los Angeles-Londres, University of California Press, 1980).
- FRUGONI, Chiara, *Francesco e l'invenzione delle stimmate: Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Serie Saggi, 780 (Turín, Einaudi, 1993).

- FRUGONI, Chiara, *Le storie di San Francesco. Guida agli affreschi della Basilica superiore di Assisi* (Turín, Einaudi, 2010).
- FUEYO SUÁREZ, Bernardo, *En casa, fuera de casa, en el camino... Los modos de orar de Santo Domingo* (Salamanca, Editorial San Esteban, 2006).
- GALBÁN FREILE, Fernando, “Un posible relieve prerrománico en el Valle del Ouro”, *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, VIII, 1 (1997-1998), pp. 37-43.
- GALLEGO LORENZO, Josefa, “O frontal de Limoges”, *Camiño de Paz. Mane nobiscum Domine*, catálogo de exposición, Catedral de Ourense, 2005 (Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2005), pp. 157-162.
- GARCÍA ÁLVAREZ, César, “La pintura románica de San Isidoro de León”, *Revista agustiniana*, XXXII, 98 (1991), pp. 645-672.
- GARCÍA ÁLVAREZ, César, “Aportaciones al estudio iconográfico del sepulcro del Obispo Martín Rodríguez”, *La Catedral de León en la Edad Media*, Actas del Congreso, León, 7-11 abril 2003, eds. Joaquín Yarza Luaces, M^a Victoria Herráez Ortega y Gerardo Boto Varela (León, Universidad de León, 2004), pp. 543-551.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro, “Imágenes ‘vivientes’: Idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio”, *Goya*, 321 (2007), pp. 324-342.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro, “Este Rey tenno que enos idolos cree. Imágenes milagrosas en las Cantigas de Santa María”, *Alfonso X el Sabio. 1221-1284. Las Cantigas de Santa María*, II (Madrid, Patrimonio Nacional, Testimonio, 2011), pp. 523-559.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel, “El hombre medieval como ‘homo viator’: peregrinos y viajeros”, *IV Semana de Estudios Medievales*, Nájera, 2-6 agosto 1993, coord. José Ignacio de la Iglesia Duarte (Logroño, Instituto de Estudios Riojanos 1994), pp. 11-30.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel et al. (coords.), *VI Semana de Estudios Medievales*, Nájera 13 julio - 4 agosto 1995 (Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1996).
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, “Dramatizaciones litúrgicas pascales de Aragón y Castilla en la Edad Media”, *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel*, I (Zaragoza, Anubar, 1977), pp. 153-175.
- GARCÍA DE PASO REMÓN, Alfonso, *Arte, liturgia y drama en la representación del descendimiento en España*, Tesis doctoral, dir. Fernando Buenaventura Galtier Martí (Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2016).
- GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, “Approaching Textiles and Church Reform in Spain in the Central Middle Ages”, *Victoria and Albert Museum Blog* (Londres, 2018), entrada de

blog [<http://idundesign.co.uk/approaching-textiles-and-church-reform-in-spain-in-the-central-middle-ages/>].

GARCÍA GONZÁLEZ, Sonsoles, “El Panteón Regio compostelano: la pérdida de la memoria”, *Los lugares de la Historia. Colección Temas y Perspectivas de la Historia*, III, coord. José Manuel Aldea Celada et al. (Salamanca, Asociación de Jóvenes Historiadores, 2013), pp. 973-994.

GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel y José María PÉREZ GONZÁLEZ (dirs.), Xosé Carlos VALLE PÉREZ e Isidro G. BANGO TORVISO (coords.), *Enciclopedia del Románico en Galicia*, I-II: Pontevedra (Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2012).

GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, *Santa Baia de Banga, Cuadernos Porta da Aira*, 15 (Ourense, Deputación de Ourense, 2015).

GARCÍA LAMAS, Manuel Antonio, “O cruceiro de San Nicolás de Neda (1ª parte)”, *Revista de Neda*, 5 (2002), pp. 133-141.

GARCÍA LAMAS, Manuel Antonio, “O cruceiro de San Nicolás de Neda (2ª parte)”, *Revista de Neda*, 6 (2003), pp. 53-62.

GARCÍA LAMAS, Manuel Antonio, “27 de xaneiro de 1932: A derriba do cruceiro de San Nicolás de Neda”, *Revista de Neda*, 14 (2011), pp. 60-61.

GARCÍA MARTÍNEZ, Aida, “El Panteón de San Isidoro de León: estado de la cuestión y crítica historiográfica”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 16 (2004), pp. 9-16.

GARCÍA MERCADAL, José (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos, hasta fines del siglo XVI* (Madrid, Aguilar S.A. Ediciones, 1952).

GARCÍA ORO, José, *La nobleza gallega en la Baja Edad Media: las casas nobles y sus relaciones estamentales* (Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos, 1981).

GARCÍA ORO, José, *Galicia en los siglos XIV y XV*, 2 vols. (A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1987).

GARCÍA ORO, José, “Los primitivos “freires” de la Tercera Orden Regular en Galicia. Fray Alonso de Mellid. Franciscán do Convento de Santi Spiritus”, *Boletín do Centro de Estudios Melidenses-Museo da Terra de Melide*, 6 (1991), pp. 7-16.

GARCÍA PAZOS, Fernando, “O mapa de parroquias de Galicia. Problemática da demarcación territorial da parroquia na cartografía actual”, *A parroquia en Galicia. Pasado, presente*

- e futura, coord. F. García Pazos (Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2009), pp. 391-429.
- GARDNER, Julian, "Some Franciscan Altars of the Thirteenth and Fourteenth Centuries", *The Vanishing Past. Studies of Medieval Art, Liturgy and Metrology presented to Christopher Hohler*, eds. A. Borg y A. Martindale, serie *British Archaeological Reports International Series*, 111 (Oxford, British Archaeological Reports, 1981), pp. 29-38.
- GARDNER, Julian, "Altars, Alterpieces, and Art History: Legislation and Usage", *Italian Alterpieces, 1250-1550. Function and Design* (Oxford, Clarendon Press, 1994), pp. 5-39.
- GARRETT, Stephen M., "A Peculiar Beauty. The Theological Aesthetics of the Suffering Christ", *New Perspectives on the Relationship between Pain, Suffering and Metaphor*, ed. N. Hinerman (Leiden, Brill, 2019), pp. 27-39.
- GARRISON, Edward B., *Italian Romanesque Panel Painting* (Floencia, L.S. Olschki, 1949).
- GEARY, Patrick J., *Phantoms of Remembrance. Memory and Oblivion at the End of the First Millennium* (Princeton, Princeton University Press, 1994).
- GEARY, Patrick J., *The Myth of Nations. The Medieval Origins of Europe* (Princeton, Princeton University Press, 2002).
- GETINO, Luis, "Los nueve modos de orar del Señor Santo Domingo", *Ciencia Tomista*, 24 (1921), pp. 5-19.
- GHIRALDO, Maria, "1350-1500: Temi macabri e danze della morte nell'Inghilterra tardomedievale", *Humana Fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento* (Clusone, Ferrari 2000), pp. 197-218.
- GILBERT, Creighton, "A Statement of the Aesthetic Attitude around 1230", *Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, 13, 2 (1985), pp. 125-154.
- GILBERT, Creighton, *The Saints' Three Reasons for Painting in Churches* (Ithaca, Clandestine Press, 2001).
- GIOVANARDI, Alessandro, "San Bonaventura e la concezione dell'arte medievale. Note sul Lignum Vitae di Pacino da Buonaguida", *Doctor Seraphicus, LXIII: Storia e Salvezza. Percorsi Bonaventuriani* (2015), pp. 159-180.
- GODELIER, Maurice (ed.), *La mort et ses au-delà* (París, CNRS Éditions, 2014).
- GOMBRICH, Ernst, *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica* (Madrid, Debate, 2000 [1979]).

- GOMES ALVES, José Maria, Património artístico e cultural de Guimarães (Guimarães, 1981).
- GÓMEZ BARCENA, María Jesús, “La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica funeraria en Castilla”, *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, ciclo de conferencias 1-5 diciembre 1986, (Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 1988), pp. 31-50.
- GÓMEZ GARCÍA, Carmen, Disposición del paño de pureza en la escultura del Cristo crucificado entre los siglos XII y XVII, Tesis doctoral, dirs. Ana María Macarrón Miguel y José Luis Parés Parra (Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007).
- GÓMEZ PINTOR, M^a Asunción, La ‘Visitatio Sepulchri’ de Santiago de Compostela en el marco del drama litúrgico europeo, Memoria de licenciatura, dir. José López-Calo (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1985).
- GONZÁLEZ DE DURANA, Javier y Kosme de BARAÑANO, “Cruces de piedra en la Provincia de Vizcaya. Iconología del símbolo de la cruz”, Cuadernos de la Sociedad de Estudios Vascos, 2 (Donostia, Eusko Ikaskuntza, 1983) pp. 25-62.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús M^a, Kurutziagako Gurutzearen Ikonografia: Bekatua, zigorra eta erredentzioa = Iconografía de la Cruz de Kurutziaga: Pecado, castigo y redención (Durango, Arte eta Historia Museoa, 2010).
- GONZÁLEZ GARCÉS, Miguel, Historia de La Coruña. La Edad Media (A Coruña, Caixa Galicia, 1988).
- GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel, “Museo, Tesoro y Sala Capitular”, La Catedral de Ourense (A Coruña, Xuntanza, 1993), pp. 399-434.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel, La Virgen abrideira de Santa Clara de Allariz, Colección Cuadernos Porta da Aira, 1 (Ourense, Grupo Francisco de Moure, 1998).
- GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel, “Orden de las procesiones de la catedral de Astorga”, La séptima iglesia. Las edades del hombre (Astorga, Fundación Las Edades del Hombre, 2000), pp. 68-69.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel, “Catedral de Ourense”, Las Catedrales de Galicia, coord. R. Yzquierdo Perrín (León, Edilesa, 2005), pp. 171-203.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel, El Santo Cristo de Ourense y su capilla (Ourense, Grupo Francisco de Moure, 2011).
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y Jesús ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, “La escultura cristífera medieval en Huelva y su provincia”, Temas de estética y arte, 24 (2010), pp. 165-204.

- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, "Iconografía de la Trinidad en la Edad Media", *Liceus* (2006), pp. 1-24.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, "Religiosidad cristiana medieval: Algunas reflexiones en torno al concepto Templo de la Trinidad", *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 17 (2007), pp. 65-84.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, "Las vírgenes abrideras durante la Baja Edad Media y su proyección posterior", *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, I, coord. R. García Mahiques y V. F. Zuriaga Senent (Valencia, Biblioteca Valenciana, 2008), pp. 817-832.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, "Los ángeles", *Revista digital de iconografía medieval*, I, 1 (2009), pp. 1-9.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, "Santa Catalina de Alejandría", *Revista digital de iconografía medieval*, IV, 7 (2012), pp. 37-47.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, "La unción de Cristo en el imaginario medieval y la exégesis sobre la identidad entre María Magdalena, María de Betania y la pecadora anónima", *Revista digital de iconografía medieval*, VII, 14 (2015), pp. 77-96.
- GONZÁLEZ LOPO, Domingo L., "La religiosidad popular gallega. La vivencia del más allá en la Galicia del siglo XV", *Os Capítulos da Irmandade. Peregrinación y conflicto social en la Galicia del siglo XV*, Catedral de Lugo, 4 agosto-28 octubre, 2006 (Santiago de Compostela, Consellería de Innovación e Industria, 2006), pp. 42-53.
- GONZÁLEZ MILLÁN, Antonio Jesús, "Contribución a la recuperación del coro del Maestro Mateo y su taller: un original hasta ahora inédito", *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 29 (1997), pp. 81-90.
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I., "Drama e iconografía na Idade Media: Aspectos teóricos e algúns casos galegos", *Anuario Galego de Estudos Teatrais*, 2 (2002), pp. 9-44.
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I., *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)*, Tesis doctoral, dir. Víctor Nieto Alcaide (UNED, 2002).
- GONZÁLEZ PÉREZ, Clodio, *Os cruceiros*, Colección Cadernos do Museo do Pobo Galego, 12 (Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, 2003).
- GONZÁLEZ PÉREZ, Clodio, "O cruceiro ou cruz do Home Santo de Santiago de Compostela: historia e lenda", *Actas do Vº Congreso Galego de Cruceiros*, O Porriño, 16-17 noviembre 2013 (Pontevedra, Asociación Galega para a Cultura e a Ecoloxía, 2014), pp. 119-130.

- GONZÁLEZ PÉREZ, Clodio, “Algúns precusores composteláns no estudo e valoración dos cruceiros (século XIX)”, IX Congreso Galego de Cruceiros, Actas Congreso, Museo Provincial do Mar de San Cibrao, 25 noviembre 2017, coord. F. Arribas Arias (Lugo, Asociación de Amigos dos Cruceiros, Cruces de Pedra e Petos de Ánimas, 2018), pp. 121-140.
- GONZÁLEZ SOLOGAISTÚA, Benigno, Monterrey y el Camino de Santiago (Madrid, Bobolaños y Aguilar, 1944).
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, "El encuentro de los tres vivos y los tres muertos", Revista digital de Iconografía Medieval, III, 6 (2011), pp. 51-82.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, “La danza macabra”, Revista digital de Iconografía Medieval, VI, 11 (2014), pp. 23-51.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert y Laura María BERZAL LLORENTE, “El Transi Tomb. Iconografía del yacente en proceso de descomposición”, Revista digital de Iconografía Medieval, VII, 13 (2015), pp. 67-104.
- GRABAR, André, Las vías de creación de la iconografía cristiana (Madrid, Alianza, 1985 [1978]).
- GRAU LOBO, Luis A., Pintura Románica en Castilla y León (León, Junta de Castilla y León, 2001 [1996]).
- GRØNSTAD, Asbjørn y Øyvind VÅGNES, “An Interview with W. J. T. Mitchell”, Image & Narrative: Online magazine of the Visual Narratives, 15 (2006), online: [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/gronstad_vagnes.htm].
- GUIANCE, Ariel, “La fiesta y la muerte. Notas para un análisis de las celebraciones funerarias en la Castilla bajomedieval”, Semata. Ciências Sociais e Humanidades, 6: El rostro y el discurso de la fiesta (1994), pp. 109-117.
- GUIANCE, Ariel, Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV) (Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998).
- GULÍAS LAMAS, Xesús Antonio, Os cruceiros do Concello de Rianxo (Noia, Toxosoutos, 2015).
- GUREVICH, Aron, “Au Moyen Âge : conscience individuelle et image de l’Au-delà”, Annales : Économies, Sociétés, Civilisations, 37 (1982), pp. 225-275.
- HAMBURGER, Jeffrey F., “The Place of Theology in Medieval Art History: Problems, Positions, Possibilities”, The Mind’s Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages, ed. J. F. Hamburger y A. M. Bouché (Princeton, Princeton University Press, 2006), pp. 11-31.

- HAMLIN, Ann E., "Crosses in Early Ireland: The Evidence from Written Sources", *Ireland and Insular Art, A.D. 500-1200*, Actas de congreso, University College Cork, 31 octubre-3 noviembre 1985, ed. M. Ryan (Dublín, Royal Irish Academy, 1987), pp. 138-140.
- HANAWALT, Barbara y Kathryn REYERSON (eds.), *City and Spectacle in Medieval Europe* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994), pp. 153-168.
- HARBISON, Peter, *The High Crosses of Ireland: An Iconographical and Photographic Survey*, 3 vols. (Bonn, Habelt, 1992).
- HARBISON, Peter, *L'Art Médiéval en Irlande* (Yonne, Zodiaque, 1998).
- HARBISON, Peter, Henry O'Neill of the 'Celtic Cross'. *Irish Antiquarian, Artist and Patriot* (Dublín, Wordwell, 2015).
- HARMS, Wolfgang, *Homo viator in bivio: Studien zur Bildlichkeit des Weges* (Munich, W. Fink, 1970).
- HARRIS, Max, "Interpreting the Role of Christ and His Donkey: The Palmesel as Actor in the Processional Theatre of Palm Sunday", *European Medieval Drama*, 16 (2012), pp. 1-17.
- HAWKES, Jane, "Symbolic Lives: The Visual Evidence", *The Anglo-Saxons from the Migration Period to the Eighth Century*, Serie Studies in Historical Archaeoethnology, 2 (Woodbridge, Boydell and Brewer, 1997), pp. 311-344.
- HAWKES, Jane, "Anglo-Saxon Sculpture: Questions of Context?", *Northumbria's Golden Age*, Actas de congreso, Newcastle upon Tyne, Julio 1996, eds. J. Hawkes y S. Mills (Stroud, Sutton Publishers, 1999), pp. 204-215.
- HAWKES, Jane, "The Art of the Church in ninth-Century Anglo-Saxon England: The Case of Masham Column", *Hortus Artium Medievalium. Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages*, 8 (2002), pp. 337-348.
- HAWKES, Jane, "Sermons in Stone: The Mysteries of Christ in Anglo-Saxon Sculpture", *The Cross Goes North: Processes of Conversion in Northern Europe, A.D. 300-1300*, ed. M. Carver (York-Woodbridge, York Medieval Press-Boydell and Brewer, 2003), pp. 351-370.
- HENDERSON, Isabel, "The Dupplin Cross: A Preliminary Consideration of its Art-historical Context", *Northumbria's Golden Age*, Actas de congreso, Newcastle upon Tyne, Julio 1996, eds. J. Hawkes y S. Mills (Stroud, Sutton Publishers, 1999), pp. 161-177.
- HENGEL, Martin, *La crucifixion dans l'Antiquité et la folie du message de la croix*, trad. A. Chazelle, Serie Lectio Divina, 105 (París, Les Editions du Cerf, 1981 [1977]).

- HENRIET, Patrick, "Sanctissima patria. Points et thèmes communs aux trois oeuvres de Lucas de Tuy", *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales*, 24 (2001), pp. 249-278.
- HENRY, Françoise, *La sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de l'ère chrétienne*, 2 vols., *Études d'Art et d'Archéologie* sous la direction d'Henri Focillon (Paris, Librairie Ernest Leroux, 1933).
- HENRY, François, *Irish High Crosses* (Dublín, Three Candles, 1964).
- HEREDIA MORENO, M^a Carmen y Mercedes ORBE SIVATTE, *Orfebrería de Navarra, I: Edad Media* (Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1986).
- HERGAN, Jeffrey P., *St. Albert the Great's Theory of the Beatific Vision* (Berna, Peter Lang, 2002).
- HERLIHY, David, *The Black Death and the Transformation of the West* (Cambridge, Harvard University Press, 1977).
- HERNANDO GARRIDO, José Luis, "Carrión de los Condes. Iglesia de Santiago", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, II, Palencia* (Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2002), pp. 1012-1023.
- HERNANDO GARRIDO, José Luis, "Moarves de Ojeda. Iglesia de San Juan Bautista", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, II, Palencia* (Aguilar del Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2002), pp. 763-772.
- HERRÁEZ ORTEGA, M^a Victoria, "Contribución al estudio de la orfebrería del siglo XIII en Navarra. El evangelario de Roncesvalles", *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, 18 (2005), pp. 57-72.
- HERRERO ROMERO, Lucrecia, "Notas iconográficas sobre el tránsito del alma en el románico español", *Estudios de iconografía medieval española* (Barcelona, Bellaterra, 1984), pp. 13-52.
- HESLOP, Thomas Alexander, "Attitudes to the visual arts: the evidence from written sources", *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England 1200-1400*, eds. J. J. G. Alexander y P. Binski (London, Royal Academy of Arts, 1987), pp. 26-32.
- HIGGITT, John, "Words and Crosses: The Inscribed Stone Crosses in Early Medieval Britain and Ireland", *Early Medieval Sculpture in Britain and Ireland*, ed. J. Higgitt, *British Archaeological Reports Series*, 152 (Oxford, BAR Publishing, 1986), pp. 125-152.
- HOOD, William, "Saint Dominic's Manners of Praying: Gestures in Fra Angelico's Cell Frescoes at S. Marco", *The Art Bulletin*, LXVIII, 2 (1986), pp. 195-206.

- HOOD, William, *Fra Angelico at San Marcos* (New Haven, Yale University Press, 1993).
- HOURIHANE, Colum (coord.), *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, II (Nueva York, Oxford University Press, 2012).
- IGLESIAS BAYARRI, Francisco, *Las cruces de término del Reino de Valencia* (Valencia, Zamit Gráfica Valenciana, 2013).
- IRIBARREN, Isabel, "Consensus et dissidence à la cour papale d'Avignon. Le cas de la controverse sur la vision béatifique", *Revue des Sciences Religieuses*, 82 (2008), pp. 107-126.
- ITÚRGAIZ, Domingo, *El Angélico: Pintor de Santo Domingo de Guzmán* (Salamanca, Editorial San Esteban, 2000).
- JACOMET, Humbert, "Una aproximación a la iconografía de Santiago en los siglos XIV y XV", *Os Capítulos da Irmandade. Peregrinación y conflicto social en la Galicia del siglo XV*, Catedral de Lugo, 4 agosto-28 octubre, 2006 (Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2006), pp. 502-530.
- JANSEN, Katherine L., "Mary Magdalen and the mendicants: The preaching of penance in the late Middle Ages", *Journal of Medieval History*, 21 (1995), pp. 1-25.
- JONES, Lars R., *Visio Divina, Exegesis and Beholder-Image relationships in the Middle Ages and the Renaissance: Indications from Donor Figure Representations*, Tesis doctoral (Cambridge, Harvard University, 1999).
- JANSEN, Katherine L., *The Making of the Magdalen. Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages* (Princeton, Princeton University Press, 2000).
- JONES, Lars R., "Meditations on the Metapicture: Francesco Botticini's Saint Jerome in the National Gallery, London", *Coming About: A Festschrift for John Shearman*, eds. L. R. Jones, L. C. Matthew y J. K. G. Shearman (Cambridge, Harvard University Art Museums, 2001), pp. 73-82.
- JONES, Lars R., "Visio Divina? Donor Figures and Representations of Imagistic Devotion: The Copy of the 'Virgin of Bagnolo' in the Museo dell'Opera del Duomo, Florence", *Studies in the History of Art*, 61: Symposium Papers XXXVIII: Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento (2002), pp. 31-55.
- JOVÉ I SUBIRÀ, Josep, *Creu de terme segle XIV-XV de Rosselló de Segrià: Desenvolupament socio-econòmic, cultural, polític i anecdòtic* (Lleida, Diputació de Lleida, 1994).
- JUNG, Jaqueline E., "Beyond the Barrier: The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches", *The Art Bulletin*, 82, 4 (2000), pp. 622-657.

- JUNG, Jaqueline E., *The Gothic Screen: Space, Sculpture, and Community in the Cathedrals of France and Germany, ca. 1200-1400* (Cambridge, Cambridge University Press, 2013).
- KALINA, Pavel, "Giovanni Pisano, the Dominicans, and the Origins of the 'crucifixi dolorosi'", *Atribus et Historiae*, XXIV, 47 (2003), pp. 81-101.
- KARGÈRE, Lucretia y Adriana RIZZO, "Twelfth-Century French Polychrome Sculpture in The Metropolitan Museum of Art: Materials and Techniques", *Metropolitan Museum Studies in Art, Science, and Technology*, 1 (2010), pp. 39-72.
- KARKOV, Catherine E., *The Art of Anglo-Saxon England*, Serie Boydell Studies in Medieval Art and Architecture (Woodbridge, Boydell and Brewer, 2011).
- KARNES, Michelle, "Nicholas Love and Medieval Meditations on Christ", *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, 82, 2 (2007), pp. 380-408.
- KESHMAN WASSERMAN, Anastasia, "The Cross and the Tomb: The Crusader Contribution to Crucifixion Iconography", *Between Jerusalem and Europa. Essays in Honour of Bianca Kühnel*, ed. R. Bartal y H. Vorholt, Serie Visualising the Middle Ages, 11 (Leiden-Boston, Brill, 2015), pp. 13-33.
- KESSLER, Herbert L., "Paradigms of Movement in Medieval Art: Establishing Connections and Effecting Transition", *Codex Aquilarensis. Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 29 (2013), pp. 29-48.
- KING, Georgiana Goddard, *The Way of Saint James, III* (Nueva York-Londres, G.P. Putnam's Sons, 1920).
- KING, Heather A., "Late Medieval Crosses in County Meath c. 1470-1635", *Proceedings of the Royal Irish Academy: Archeology, Culture, History, Literature*, 84C (1984), pp. 79-115.
- KING, Heather A., "Late Medieval Crosses in County Meath, c. 1470-1635", *Proceedings of the Royal Irish Academy. Archaeology, Culture, History, Literature*, 84C (1984), pp. 79-115.
- KING, Heather A., "Late Medieval Irish Crosses and Their European Background", *From Ireland Coming: Irish Art from the Early Christian to the Late Gothic Period and its European Context*, Serie Occasional Papers Index of Christian Art, 4, ed. C. Hourihane (Princeton, Princeton University Press, 2001), pp. 333-350.
- KITZINGER, Ernst, "The Cult of Images in the Age before Iconoclasm", *Dumbarton Oaks Papers*, VIII (1954), pp. 83-150.

- KOLLANDSRUD, Kaja, "Technological Mapping of Norwegian Polychrome Wooden Sculpture, 1100-1350: A Preliminary Overview", UKM: En Mangfoldig Forskningsinstitusjon (2002), pp. 125-141.
- KOPANIA, Kamil, "The idolle that stode there in myne opynyon a very monstrous sight. On a number of late-medieval animated figures of Crucified Christ", *Material of Sculpture. Between Technique and Semantics*, ed. A. Lipińska (Breslavia, Uniwersytet Wroclawski, 2009), pp. 131-148.
- KOPANIA, Kamil, *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of Latin Middle Ages* (Varsovia, Neriton, 2010).
- KOPANIA, Kamil, "Animating Christ in Late Medieval and Early Modern Poland", *Preternature: Cristical and Historical Studies on the Preternatural*, IV, 1 (2015), pp. 78-109.
- KROESEN, Justin E. A., *The Sepulchrum Domini through the Ages. Its Form and Function* (Lovaina, Peeters, 2000).
- KROESEN, Justin E. A. y Victor M. SCHMIDT (eds.), *The Altar and its Environment, 1150-1400, Serie Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages, 4* (Turnhout, Brepols Publishers, 2010).
- KROESEN, Justin E. A. y Victor M. SCHMIDT (eds.), *The Altar and its Environment, 1150-1400* (Turnhout, Brepols, 2010).
- LADNER, Gerhart B., "The Concept of the Image in Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy", *Dumbarton Oaks Papers*, VII (1953), pp. 1-34.
- LADNER, Gerhart B., "The Gestures of Preyer in Papal Iconography of the Thirteenth and Early Fourteenth centuries", *Didascalie. Studies in Honor of Anselm M. Alareda* (Nueva York, B. M. Rosenthal, 1961), pp. 245-276.
- LAREDO CORDONIE, José M^a et al., *Os cruceiros máis sobranceiros da Costa da Morte*, 2 vols. (Vimianzo, Seminario de Estudos Comarcais para a Promoción do Patrimonio Cultural da Costa da Morte, 2012-2015).
- LAREDO VERDEJO, José M., *Os nosos cruceiros*, 2 vols. (A Coruña, Xuntanza, 1993).
- LAUGERUD, Henning, Salvador RYAN y Laura Katrine SKINNEBACH (eds.), *The Materiality of Devotion in Late Medieval Northern Europe. Images, Objects and Practices, Serie European Network on the Instruments of Devotion, 3* (Dublín-Portland, Four Courts Press, 2016).
- LAUWERS, Michel, *La mémoire des ancêtres, le souci des morts. Morts, rites et société au Moyen Age (Diocèse de Liège, XIe-XIIIe siècles)* (París, Beauchesne, 1997).

- LE GOFF, Jacques, *El nacimiento del Purgatorio*, trad. Francisco Pérez Gutiérrez, Colección Ensayistas, 251 (Madrid, Taurus, 1985 [1981]).
- LE GOFF, Jacques, *La civilización del Occidente medieval*, trad. Godofredo González, Serie Paidós orígenes, 9 (Barcelona, Paidós, 1999 [1964]).
- LEITH, Mary Joan Winn y Allyson Everingham SHECKLER, “Background as Foreground: The Santa Sabina Crucifixion Panel”, *Notes in the History of Art*, XXXVII, 4 (2018), pp. 205-214.
- LEMA SUÁREZ, Xosé María, “Os lugares sacros da parroquia de Bamiro (Vimianzo-A Coruña) e o ‘Cruceiro dos Santos’, un conxunto escultórico gótico inédito”, *Brigantium*, 8 (1993-1994), pp. 99-111.
- LEMA SUÁREZ, Xosé María, *A arte relixiosa na Terra de Soneira, II* (Santiago de Compostela, Editorial Coordinadas, 1998 [1993]).
- LEONARDS, Ute et al., “Mediaeval Artists: Masters in Directing the Observers’ Gaze”, *Current Biology*, XVII, 1 (2007), pp. r8-r9.
- LEWIS, Suzanne, *The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora* (Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1987).
- LINEHAN, Peter, *History and the Historians of Medieval Spain* (Oxford, Clarendon, 1993).
- LINEHAN, Peter, “Dates and doubts about don Lucas”, *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, 24 (2001), pp. 201-217.
- LINEHAN, Peter, “Fechas y sospechas sobre Lucas de Tuy”, *Anuario de Estudios Medievales*, XXXII, 1 (2002), pp. 19-38.
- LIPTON, Sarah, “Images in the World: Reading the Crucifixion”, *Medieval Christianity in Practice* (Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2009), pp. 173-188.
- LÓPEZ CARREIRA, Anselmo, “Tres documentos sobre a crise do século XIV en Ourense”, *Boletín Auriense*, XVIII-XIX (1988-1989), pp. 169-178.
- LÓPEZ DE GUERREÑO SANZ, M^a Teresa, “La cruz y el crucificado en la Edad Media Hispana”, *Maravillas de la España medieval: Tesoro sagrado y monarquía, I: Estudios y Catálogo*, coord. I. G. Bango Torviso (Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001), pp. 371-381.
- LÓPEZ SABATEL, José Antonio, *Tierra y campesinado en la Ribeira Sacra durante los siglos XIV y XV*, Tesis doctoral, dir. E. Cantera Montenegro (Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2016).

- LÓPEZ SERRANO, Matilde, “Evangelitarios de Navarra”, *Príncipe de Viana*, 26 (1947), pp. 21-32.
- LÓPEZ-ORDOÑEZ FERNÁNDEZ, Atanasio, “Una excursión por los alrededores de Noya. Cruces y cruceros”, *Nuevos estudios crítico-históricos acerca de Galicia* (Madrid, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, 1947 [1914]), pp. 169-188.
- LOZANO LÓPEZ, Esther, *La Portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico*, Tesis doctoral, dir. J. Martínez de Aguirre (Tarragona, 2007).
- LUNGHI, Elvio, *The Basilica of St Francis at Assisi: The Frescoes by Giotto, His Precursors and Followers* (Londres, Thames and Hudson, 1996).
- LUNGHI, Elvio, “Francis of Assisi in Prayer before the Crucifix in the Accounts of the First Biographers”, *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, ed. Victor M. Schmidt (New Haven, Yale University Press, 2002), pp. 341-353.
- MACEDO, Francisco Pato de, “O túmulo de Inês de Castro: memória de uma Rainha”, *Pedro e Inês – O Futuro do Passado Congresso Internacional*, III (Coimbra, Associação dos Amigos de Pedro e Inês, 2012), pp. 21-32.
- MACY, Gary, “The Dogma of Transubstantiation in the Middle Ages”, *Journal of Ecclesiastical History*, XLV, 1 (1994), pp. 11-41.
- MAETZKE, Anna Maria (ed.), *Il Volto Santo di Sansepolcro: Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*, ed. A. M. Maetzke (Milán, Silvana Editoriale, 1994).
- MAÍZ SUÁREZ, Ramón, “Raza y mito céltico en los orígenes del nacionalismo gallego: Manuel M. Murguía”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 25 (1984), pp. 137-180.
- MÂLE, Emile, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, trad. Juan José Arreola, Serie Breviarios, 59 (México, Fondo de Cultura Económica, 1952 [1945]).
- MÂLE, Émile, *El gótico: La iconografía de la Edad Media y sus fuentes* (Madrid, Ediciones Encuentro, 1986 [1898]).
- MANSO PORTO, Carmen, “El código medieval del convento de Santo Domingo de Santiago”, *Archivo Dominicano*, III (1982), pp. 117-164.
- MANSO PORTO, Carmen, “Los cartularios medievales de Santo Domingo de Bonaval”, *Archivo Dominicano*, IX (1988), pp. 55-69.

- MANSO PORTO, Carmen, “La escultura gótica y renacentista en Galicia”, *La escultura gallega: el centenario de Francisco Asorey* (Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas, 1991), pp. 29-54.
- MANSO PORTO, Carmen, *Arte gótico en Galicia: los dominicos*, 2 vols. (A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993).
- MANSO PORTO, Carmen, “Arquitectura y escultura monumental: siglo XIV y XV”, *Galicia.Arte*, XI: Arte Medieval (II) (A Coruña, Hércules, 1993), pp. 280-379.
- MANSO PORTO, Carmen, “La escultura funeraria”, *Galicia.Arte*, XI: Arte Medieval (II) (A Coruña, Hércules, 1993), p. 380-413.
- MANSO PORTO, Carmen, “Relieves y retablos. Imaginería”, *Galicia.Arte*, XI: Arte Medieval (II) (A Coruña, Hércules, 1993), pp. 414-455.
- MANSO PORTO, Carmen, “Un tímpano singular vinculado al Arzobispo Fray Berenguel de Landoria (1317-1330) en Santa Cristina de Fecha (Santiago de Compostela)”, *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 38-39 (2006-2007), pp. 75-116.
- MANSO PORTO, Carmen, “Escultura gótica de filiación burgalesa y orensana en Santo Domingo de A Coruña”, *Anuario Brigantino*, 30 (2007), pp. 395-410.
- MANSO PORTO, Carmen, “El convento de Santo Domingo de Tui en la España Sagrada de Enrique Flórez: Un dibujo inédito del relieve fundacional”, *Archivo Dominicano*, XXXIII (2012), pp. 131-169.
- MARCOUX, Robert, “Memory, Presence and the Medieval Tomb”, *Revisiting the Monument. Fifty Years since Panofsky's Tomb Sculpture*, eds. Ann Adams y Jessica Barker (Londres, The Courtauld Institute of Art, 2016), pp. 49-67.
- MARIN, Louis, “Le cadre du tableau ou les fonctions sémiotiques de la limite de la représentation”, *Actes du VII^e Congrès International d'Esthétique*, Bucarest 28 agosto-2 septimbre 1972, ed. I. Pascadi (Bucarest, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1977), pp. 61-66.
- MARIN, Louis, “Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures”, *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 24: Art de voir, art de décrire II (1988), pp. 62-81.
- MARINANGELI, Bonaventura, “La serie di affreschi giotteschi rappresentanti la vita di S. Francesco nella Chiesa Superiore di Assisi”, *Miscellanea Francescana. Rivista di Scienze Teologiche e Studi Francescani*, 13 (1911), pp. 97-112.

- MARQUÊS DA SILVA, Maria-João Violante Branco, "A Procissão na Cidade: Reflexões em torno da festa do Corpo de Deus na Idade Média Portuguesa", *A Cidade: Jornadas Inter e Pluridisciplinares*, Actas I, ed. M. J. Pimenta Ferro Tavares (Lisboa, Universidade Aberta, 1993), pp. 197-217.
- MARROW, James H., *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Serie Ars Neerlandica, 1 (Kortrijk, Van Ghemmert, 1979).
- MARTIN, Georges, "Dans l'atelier des faussaires. Luc de Túy, Rodrigue de Tolèdo, Alphonse X, Sanche IV: trois exemples de manipulations historiques (León-Castille, XIIIe siècle)", *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales*, 24 (2001), pp. 279-312.
- MARTIN, Hervé, "La prédication et les masses au XV^e siècle. Facteurs et limites d'une réussite", *Histoire vécue du peuple chrétien*, II, ed. J. Delumeau (Toulouse, Privat, 1979), pp. 9-41.
- MARTIN, John R., "The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art", *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend Jr.*, eds. K. Weitzmann y S. der Nersessian (Princeton, Princeton University Press, 1955), pp. 189-196.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando, *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la baja Edad Media* (Toledo, Diputación Provincial, 1996).
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José, "El Santo Cristo de Burgos. Contribución al estudio de los Crucifijos articulados españoles", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 69-70 (2003-2004), pp. 207-246.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José, "Los crucificados dolorosos góticos y el Santo Cristo de Burgos de la Iglesia de San Gil", *Codex Aquilarensis. Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 25 (2009), pp. 107-128.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José, "Las imágenes articuladas en las celebraciones áulicas: La escultura de 'Santiago del Espaldarazo' de las Huelgas de Burgos", *Codex Aquilarensis. Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 30 (2014), pp. 259-272.
- MARTINO ALBA, Pilar, "San Jerónimo y San Francisco ante la imagen de Cristo crucificado: un modelo, dos perspectivas", *Los crucificados. Religiosidad, cofradías y arte*, Actas del simposio, San Lorenzo del Escorial, 3-6 septiembre 2010, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2010), pp. 45-58.

- MASSIP, Francesc, “Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana”, *D’Art*, 13 (1987), pp. 253-268.
- MASSIP, Francesc, “Actes litúrgics i dramàtics de la Setmana Santa”, *Revista d’Etnologia de Catalunya*, 9 (1996), pp. 131-133.
- MASSIP, Francesc, “Theater and Iconography in the Middle Ages and the Renaissance. An Interdisciplinary Approach: Analyzing Theater through the Visual Arts”, *Repensar el sombrío medioevo: Nuevas perspectivas para el estudio de la cultura medieval y de la temprana Edad Moderna. Those Dark Ages Revisited* (Kassel, Reichenberger, 2014), pp. 65-100.
- MASSIP, Francesc y Lenke KOVÁCS, “A Typology of Catalan Play Manuscripts from the Fourteenth to the Sixteenth Century”, *Les Mystères: Texts, Theatricality and Urban Drama* (Amsterdam-Nueva York, Brill, 2012), pp. 271-321.
- MATÍAS VICENTE, Juan Cándido, “Monjes y mendicantes en los sínodos gallegos de los siglos XIII-XVI”, *Estudios Mindonienses*, 4 (1988), pp. 232-264.
- MATTOSO, José, “Os rituais da morte na liturgia hispânica (séculos IV a IX)”, *O Reino dos mortos na Idade Média peninsular*, ed. J. Mattoso (Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1996), pp. 55-74.
- MAZZON, Gabriella, *Pathos in Late-Medieval Drama and Art. A Communicative Strategy, Serie Ludus. Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama*, 15 (Leiden-Boston, Brill-Rodopi, 2018).
- MCCUE, James F., “The Doctrine of Transubstantiation from Berengar through Trent: The Point at Issue”, *Harvard Theological Review*, 61, 3 (1968), pp. 385-430.
- MCGINN, Bernard, “Theologians as Trinitarian Iconographers”, *The Mind’s Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, ed. J. F. Hamburger y A. M. Bouché (Princeton, Princeton University Press, 2006), pp. 186-207.
- MCGOWAN, Felicity Harley, “Death is Swallowed Up in Victory. Scenes of Death in Early Christian Art and the Emergence of Crucifixion Iconography”, *Cultural Studies Review*, XVII, 1: *The Death Scene: Perspectives on Mortality*, eds. B. Buchan, D. Ellison y M. Gibson (2011), pp. 101-124.
- MCGOWAN, Felicity Harley, “The Constanza Carnelian and the Development of Crucifixion Iconography in Late Antiquity”, *Gems of Heaven: Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity, AD 200-600*, ed. N. Adams y C. Entwistle, *Serie British Museum. Research Publications*, 177 (Londres, British Museum, 2011), pp. 214-220.

- MCGOWAN, Felicity Harley, "From Victim to Victor: Developing an Iconography of Suffering in Early Christian Art", *The Art of Empire. Christian Art and its Imperial Context*, eds. L. M. Jefferson y R. M. Jensen (Minneapolis, Augsburg Fortress Press, 2015), pp. 115-158.
- MCGOWAN, Felicity Harley, "Picturing the Passion", *The Routledge Handbook of Early Christian Art*, eds. R. M. Jensen y M. D. Ellison (Londres-Nueva York, Routledge-Taylor and Francis, 2018), pp. 290-307.
- MCMAMER, Sarah, "The Origin of the *Meditationes Vitae Christi*", *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, 84, 4 (2009), pp. 905-955.
- MEDINA CANDEL, Francisco, "Els Peirons". Las cruces monumentales de piedra de la antigua bailía de Morella (s. XIV-XXI), *Serie Història i documents* (Castellón, Diputación de Castellón, 2015).
- MEISS, Millard, *Painting in Florence and Siena after the Black Death: The Arts, Religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century* (Nueva York, Princeton University Press, 1951).
- MELERO MONEO, María Luisa, "Traslato Santi Jacobi. Contribución al estudio de su iconografía" *Los caminos y el arte. VI Congreso Español de Historia del Arte, III: Caminos y viajes en el arte. Iconografía*, CEHA, Santiago de Compostela, 16-20 junio 1986 (Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico USC, 1989), pp. 71-93.
- MELERO MONEO, María Luisa, "La Epifanía y la Crucifixión del Retablo de Marinyans, una particularidad iconográfica en la pintura gótica del sur de Francia", *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a J. Yarza Luaces* (Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001), pp. 505-517.
- MÉNDEZ FONTE, Rosa, "As intervencións de F. Pons-Sorolla na Catedral de Santiago de Compostela (1945-1969)", *Aulas no camiño: Diálogos nun camiño de cultura europea* (A Coruña, Universidade da Coruña, 2007), pp. 213-253.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, "El linaje y sus signos de identidad", *En la España medieval, Extra 1: Estudios de genealogía, heráldica y nobiliaria* (2006), pp. 12-28.
- MESSÍA DE LA CERDA Y PITA, Luis F., *Labras heráldicas del Museo de Pontevedra. Ruinas de Santo Domingo* (Pontevedra, Deputación de Pontevedra, 1991).
- MICCOLI, Giovanni, "De la hagiografía a la historia: Consideraciones acerca de las primeras biografías franciscanas como fuentes históricas", *Francisco de Asís. Realidad y memoria de una experiencia cristiana* (Oñate, Editorial Franciscana Aránzazu, 1994), pp. 205-278.

- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, *Gesto y gestualidad en el arte románico de los Reinos Hispanos: Lectura y valoración iconográfica*, Tesis doctoral, dir. Etelvina Fernández González (León, Universidad de León, 2009).
- MIGUELEZ CAVERO, Alicia, “La matérialisation artistique de la douleur devant la mort : la sculpture funéraire dans l’art roman de la Péninsule Ibérique”, *Matérialité et immatérialité dans l’Église au Moyen Âge*, Actes du Colloque, Bucarest, 22-23 octobre 2010, Serie Mediaevalia, 3, ed. S. D. Daussy et al. (Bucarest, Editura Universității din București, 2012), pp. 163-178.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, “Gesto, imagen y liturgia: las representaciones de dolor y lamento en la escultura funeraria portuguesa (siglos XII-XIV)”, *Imagens e Liturgia na Idade Média*, I, Serie Bens culturais da Igreja, 4, coord. C. Varela Fernandes (Moscavide, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2015), pp. 35-62.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, “Embodied Emotions: Action, Reaction and Interaction in León Cathedral”, *L’église, lieu de performances. In locis competentibus*, ed. S. D. Daussy (París, Picard, 2016), pp. 283-300.
- MILLER, Andrew Robert, *German and Dutch Versions of the Legend of the Wood of the Cross before Christ. A Descriptive and Analytical Catalogue*, 2 vols., Tesis doctoral (Oxford, 1992).
- MITCHELL, William J. T., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, trad. Y. Hernández Velázquez (Madrid, Akal, 2009 [1994]).
- MITCHELL, William J. T., “Four Fundamental Concepts of Image Science”, *IKON. Journal of Iconographic Studies*, 7: Iconology at the crossroads (2014), pp. 27-32.
- MITCHELL, William J. T., *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics* (Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2015).
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, “Una visión medieval de la frontera de la muerte: status vitae y status finalis (1200-1348)”, *En la España Medieval*, 9 (1986), p. 665-682.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, *La muerte vencida. Imágenes e Historia en el Occidente Medieval (1200-1340)* (Madrid, Ediciones Encuentro, 1988).
- MOCHOLÍ MARTÍNEZ, Elvira, “Xátiva en la encrucijada. La cruz del camino de Valencia”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 17 (2008), pp. 13-23.
- MOCHOLÍ MARTÍNEZ, M^a Elvira, “Cruces, caminos y muerte”, *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, II, coords. R. García Mahiques y V. F. Zuriaga Senent (Gandía, Biblioteca Valenciana, 2008), pp. 1097-1116.

- MOCHOLÍ MARTÍNEZ, M^a Elvira, *Las imágenes conceptuales de María en la escultura valenciana medieval*, Tesis doctoral, dir. Rafael García Mahiques (Valencia, Universitat de València, 2016).
- MOCHOLÍ MARTÍNEZ, M^a Elvira, “Ostentatio Eucharistiae. La significación eucarística de las cruces de término en Valencia a finales de la Edad Media”, *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas*, Estudios de emblematología (Palma, José J. de Olateña Editor, 2017), pp. 481-494.
- MOCHOLÍ MARTÍNEZ, M^a Elvira, “Cruces procesionales y cruces de término. Alcance teológico y social de sus particularidades iconográficas”, *Boletín de Arte*. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 39 (2018), pp. 183-193.
- MONTERO FEIJOO, Óscar, “Cristo gótico de Allariz”, Museo Arqueológico Provincial de Ourense, Peza do Mes (2008), online: [http://www.musarqourense.xunta.es/wp-content/files_mf/pm_2008_01_gal.pdf].
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, Tesis doctoral, dir. R. Otero Tüñez (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1975).
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, “Le Porche de la Gloire de la Cathédrale de Compostelle : Problèmes de sources et d’interprétation”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, 16 (1985), pp. 92-116.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, “Báculo de Santa Isabel de Portugal”, Santiago, camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela. Catálogo de exposición (Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Xuventude, 1993), pp. 434-435.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, “El Pórtico de la Gloria”, Franco María Ricci, 199 (1993), pp. 28-46 [reeditado en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, II (Santiago de Compostela, 2004), pp. 281-284].
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, “D. Lucas de Tuy y la ‘actitud estética’ en el arte medieval”, *Euphrosyne: Revista de filología clásica*, 22: In honorem Prof. Manuel C. Díaz y Díaz (1994), pp. 341-346.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, “Ars Sacra et sculpture romane monumentale: Le trésor et le chantier de Compostelle”, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, I, Homenaje al profesor Dr. Serafín Moralejo Álvarez, coord. A. Franco Mata (Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004), pp. 161-188 [publicado originalmente en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, 11 (1980), pp. 189-238].

- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, “Escultura gótica en Galicia (1200-1350)”, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios, I* (Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Patrimonio, 2004), pp. 71-82.
- MORER I MUNT, Antoni et al., “Nuevas aportaciones en el estudio de las técnicas pictóricas: La Majestad Batlló, la Majestad de Organyà y el Frontal de Planès”, *El Románico y el Mediterráneo: Cataluña, Toulouse y Pisa, catálogo de exposición* (Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2008), pp. 221-229.
- MORREALE, Margherita, “Un tema no documentado en España: el ‘Encuentro de los tres vivos y los tres muertos’”, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 35 (1973-1974), pp. 257-263.
- MOSS, Rachel (ed.), *Art and Architecture of Ireland, I* (Dublín, Royal Irish Academy, 2014).
- MOURÓN FIGUEROA, Cristina, “El auto de resurrección de Fisterra: Análisis de una tradición dramática medieval”, *Anuario Brigantino*, 32 (2009), pp. 407-432.
- MOWBRAY, Donald, *Pain and Suffering in Medieval Theology. Academic Debates at the University of Paris in the Thirteenth Century* (Woodbridge, Boydell and Brewer, 2009).
- MUIR, Lynette R., *The Biblical Drama of Medieval Europa* (Cambridge, Cambridge University Press, 1995).
- MÜLLER, Werner y Günter E. BAUMANN, *Kreuzsteine und Steinkreuze in Niedersachsen, Bremen und Hamburg. Vorhandene und verlorengegangene Rechtsdenkmale und Memorialsteine (Forschungen der Denkmalpflege in Niedersachsen)* (Hamelín, Niemeyer, 1988).
- MULLINS, Juliet, Jenifer Ní GHRÁDAIGH y Richard HAWTREE (eds.), *Envisioning Christ on the Cross: Ireland and the Early Medieval West* (Dublín-Portland, Four Courts Press, 2013).
- MUNNS, John, “The Vision of the Cross and the Crusades in England before 1189”, *The Crusades and Visual Culture*, eds. E. Lapina, A. J. Morris y S. A. Throop (Farnham, Ashgate Publishing, 2015), pp. 57-73.
- MUNNS, John, *Cross and Culture in Anglo-Norman England. Theology, Imagery, Devotion*, Serie Bristol Studies in Medieval Cultures, 5 (Woodbridge, The Boydell Press, 2016).
- MURGUÍA, Manuel, *Galicia* (Barcelona, Daniel Cortezo, 1888).
- NASCIMENTO, Aires A., “O poder da imagem: Encantos, ambiguidades e valorizações”, *Revista de História da Arte*, 7 (2009), pp. 17-41.

- NERI LUSANNA, Enrica, “Le arti figurative e gli Ordini mendicanti a Pistoia nel Duecento en el Trecento”, Gli Ordini Mendicanti a Pistoia (secc. XIII-XV), Actas de congreso, Pistoia, 12-13 mayo 2000, ed. R. Nelli, Serie Biblioteca Storica Pistoiese, 7 (Pistoia, Società Pistoiese di Storia Patria, 2001), pp. 239-261.
- NEWMAN, Barbara, “What Did I Mean to Say ‘I Saw’? The Clash between Theory and Practice in Medieval Visionary Culture”, *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, 80, 1 (2005), pp. 1-43.
- NÍ GHRÁDAIGH, Jenifer, “Audience, Visuality and Naturalism: Depicting the Crucifixion in Tenth-Century Irish Art”, *The Mystery of Christ in the Fathers of the Church. Essays in Honour of D. Vicent Twomey*, eds. J. Rutherford y D. Woods (Dublín-Portland, Four courts Press, 2012), pp. 151-160.
- NOGUEIRAS POUSA, M^a Isabel, *Crucifijos románicos en Galicia (tallas en madera)*, Memoria de licenciatura, dir. S. Moralejo Álvarez (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1985).
- NORMAN, Diana, “Change and Continuity: Art and Religion After the Black Death”, *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion, 1280-1400, I: Interpretative Essays*, ed. D. Norman (New Haven, Yale University Press, 1995), pp. 177-196.
- NOVOA FERNÁNDEZ, María, “Viajando en la Edad Media: cuando Compostela y Belén se encuentran en un mismo camino”, *Viajeros: desde la Antigüedad al Nuevo mundo*, en prensa
- NUCE DE LAMOTHE, Marie-Simone, “Pieté et charité publique á Toulouse de la fin du XIIIe siècle au milieu du XVe siècle d’après les testaments”, *Annales du Midi*, 76 (1964), pp. 5-39.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “El sepulcro de Fernán Pérez de Andrade en San Francisco de Betanzos como expresión de una individualidad y una época”, *Bracara Augusta*, XXXV, 79 (1981), pp. 3-19.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “La Virgen de la O del antiguo trascoro de la catedral compostelana y su filiación conimbricense”, *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 47 (1981), pp. 409-415.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, *La idea de inmortalidad en la escultura gallega. La imaginería funeraria del caballero, s. XIV-XV* (Ourense, Deputación Provincial, 1985).
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “Iconografía de la humildad: el yacente de Sancho IV”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, III (1985), pp. 169-175.

- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria”, La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media, I, ciclo de conferencias 1-5 diciembre 1986, coords. Manuel Núñez Rodríguez y Ermelindo Portela Silva (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1988), pp. 9-19.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, Muerte coronada. El mito de los reyes en la catedral compostelana (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1999).
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “El caballero, la muerte y la fama póstuma”, Entre Nós: Estudios de Arte, Xeografía e Historia en homenaxe ó profesor Xosé Manuel Pose Antelo (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2001), pp. 29-47.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “La imagen como sujeto-agente de la memoria”, Os Capítulos da Irmandade. Peregrinación y conflicto social en la Galicia del siglo XV, Catedral de Lugo, 4 agosto-28 octubre, 2006 (Santiago de Compostela, Consellería de Innovación e Industria, 2006), pp. 128-137.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “Reflexión sobre el Pórtico del Paraíso en concurrenceia con el peregrinaje”, Anuario Brigantino, 31 (2008), pp. 301-316.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel y Ermelindo PORTELA SILVA (coords.), La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media, ciclo de conferencias 1-5 diciembre 1986, (Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 1988).
- NÚÑEZ SÁNCHEZ, M^a del Pilar, “Fuste de San Francisco”, Museo Arqueológico Provincial de Ourense. Peza do mes (2004), s/n, online: [http://www.musarqueoloxico.xunta.es/wp-content/files_mf/pm_2004_04_esp.pdf].
- NÚÑEZ SEIXAS, Miguel-Anxo, Castela: constructor da nación, I: 1886-1930, Colección Grandes Biografías, 4 (Vigo, Galaxia, 2019).
- Ó CARRAGÁIN, Éamonn, “Liturgical Innovations Associated with Pope Sergius and the Iconography of the Ruthwell and Bewcastle Crosses”, Bede and Anglo-Saxon England, Papers in honor of the 1300th anniversary of the birth of Bede, Cornell University, 1973-1974, ed. R. T. Farrell (Oxford, 1978), pp. 131-147.
- Ó CARRAGÁIN, Éamonn, “A Liturgical Interpretation of the Bewcastle Cross”, Medieval Literature and Antiquities: Studies in Honour of Basil Cothle, eds. M. Stokes y T. L. Burton (Cambridge, 1987), pp. 15-42.
- Ó CARRAGÁIN, Éamonn, “The Ruthwell Cross and Irish High Crosses: Some Points of Comparison and Contrast”, Ireland and Insular Art, A.D. 500-1200, Actas de congreso,

- University College Cork, 31 octubre-3 noviembre 1985, ed. M. Ryan (Dublín, Royal Irish Academy, 1987), pp. 118-128.
- Ó CARRAGÁIN, Éamonn, *Ritual and the Rood. Liturgical Images and the Old English Poems of the Dream of the Rood Tradition*, The British Library Studies in Medieval Culture (Toronto, University of Toronto Press, 2005).
- Ó CARRAGÁIN, Éamonn, “Visual Theology within a Liturgical Context: The Visual Programmes of the Irish High Crosses”, *L’Irlanda e gli Irlandesi nell’alto Medioevo*, Spoleto, 16-21 abril 2009, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull’alto medioevo, 57 (Spoleto, Presso La sede del Centro, 2010), pp. 707-750.
- Ó FLOINN, Ragnall, “Patrons and Politics: Art, Artefact and Methodology”, *Pattern and Purpose in Insular Art*, Actas del Fourth International Conference on Insular Art, National Museum and Gallery, Cardiff, 3-6 septiembre 1998, ed. M. Redknap et al. (Oxford, 2001), pp. 1-14.
- OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio, “Puertas y donantes. El anhelo de salvación manifestado con imágenes en las postrimerías del siglo XII”, *Codex Aquilarensis*, Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real, 28: Creer con imágenes en la Edad Media (2012), pp. 95-114.
- OLIVERA SERRANO, César, “Los señores y el estado de Monterrey (siglos XIII-XVI)”, *Cuadernos de España*, 80 (2006), pp. 147-170.
- OTERO PIÑEYRO, Pablo Santiago y Miguel GARCÍA-FERNÁNDEZ, “Los testamentos como fuente para la historia social de la nobleza. Un ejemplo metodológico: tres mandas de los Valladares del siglo XV”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, LX, 126 (2013), pp. 125-169.
- OTERO TÚÑEZ, Ramón, “Problemas de la catedral románica de Santiago”, *Compostellanum*, X, 4 (1965), pp. 961-996.
- PALLARES MÉNDEZ, M^a del Carmen, “El sentimiento de la muerte y su influencia en la sociedad gallega bajomedieval”, *VI Xornadas de Historia de Galicia: Mentalidades colectivas e ideoloxías* (Ourense, Deputación de Ourense, 1991), pp. 211-227.
- PANOFSKY, Erwin, *Tomb Sculpture. Four Lectures on its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* (Londres, Thames and Hudson, 1964).
- PANZANELLI, Roberta et al. (eds.), *The Color of Life: Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present* (Los Ángeles, Getty, 2008).
- PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, Eduardo, “De las viejas stirpes a las nuevas hidalguías: el entramado nobiliario gallego al fin de la Edad Media”, *Nalgures*, 3 (2006), pp. 263-278.

- PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, Eduardo, *De linajes, parentelas y grupos de poder* (Madrid, Fundación Cultural de la Nobleza Española, 2012).
- PARDO VILLAR, Aureliano, *Los dominicos en Santiago* (Santiago de Compostela, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1953).
- PASTOUREAU, Michel, *Black: The history of a color* (Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2009).
- PAXTON, Frederick S., *Christianizing Death: The Creation of the Ritual Process in Early Medieval Europe* (Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1990).
- PAZOS-LÓPEZ, Ángel, “Culto y vestimenta en la Baja Edad Media: ornamentos clericales del rito romano”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, VII, 14 (2015), pp. 1-26.
- PEGG, Mark G., *A Most Holy War: The Albigensian Crusade and the Battle for Christendom* (Oxford, Oxford University Press, 2008).
- PEINADO, Narciso, “El castillo de Monterrey”, *Boletín de la Asociación Española d Amigos de los Castillos*, XLII, 11 (1963), pp. 211-218.
- PERARNAU ESPELT, Josep, “Nuevos datos sobre los beguinos de Galicia y su vinculación con el camino de Santiago”, *Boletín do Centro de Estudos Melidenses-Museo da Terra de Melide*, 22 (2009), pp. 121-133.
- PÉREZ GIL, Javier y Alejandro VALDERAS ALONSO, “Cruceros medievales sobre el Camino Francés (León y Sahagún): documentación, aspectos artísticos y sucesivos traslados”, *V Congreso Internacional de Asociaciones Jacobeas* (A Coruña, Deputación da Coruña, 2001), pp. 117-136.
- PÉREZ MONZÓN, Olga, “La procesión fúnebre como tema artístico en la Baja Edad Media”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 20 (2008), pp. 19-30.
- PÉREZ MONZÓN, Olga, “Escenografías funerarias en la Baja Edad Media”, *Codex Aquilarensis. Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 27: *Pensar en imágenes, pensar con imágenes en la Edad Media* (2011), pp. 213-244.
- PÉREZ MONZÓN, Olga, “Ninguno non sea osado de tomar pilares nin columnas nin otras piedras... para fazer delas otra labor. Sobre el aprecio a la cultura artística en el período bajomedieval”, *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 22 (2012), pp. 153-184.
- PÉREZ MONZÓN, Olga y Matilde MIQUEL JUAN, “El proyecto visual de san Luis (y Blanca de Castilla): la Biblia de Cruzados, la Sainte Chapelle, las santas reliquias y las cruzadas a Tierra Santa”, *Lienzos del recuerdo: estudios en homenaje a José M^a Martínez Frías*,

- coord. M^a L. Lahoz Gutiérrez y M. Pérez Hernández (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2015), pp. 485-495.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier, “La diócesis de Orense: de la Reforma Gregoriana al Concilio de Trento (siglos XIII-XVI)”, *Historia de las diócesis españolas*, 15: Iglesia de Lugo, Mondoñedo-Ferrol y Orense, coord. J. García Oro (Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002), pp. 395-470.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier, *La villa de Monterrei y su tierra (siglos X-XIX)* (Vigo: Universidade de Vigo, 2015).
- PÉREZ VARELA, Ana, “Una tumba para el Hijo del Trueno: la remodelación decimonónica de la cripta de la Catedral de Santiago y la urna argénte de sus restos”, *Genius Loci: Lugares e Significados. Places and Meanings*, I (Porto, CITCEM, 2017), pp. 319-329.
- PEZZINI, Domenico, “The Ruthwell Coss and the ‘Dream of the Rood’”, *Studies in Spirituality*, 17 (2007), pp. 247-266.
- PHILIBERT, Paul, “Roman Catholic Prayer: The Novem modi orandi sancti Dominici”, *Contemplative Literature. A Comparative Sourcebook on Meditation and Contemplative Prayer*, ed. Louis Komjathy (Albany, State University of New York Press 2015), pp. 503-545.
- PHILIPPOT, Paul, “Signification de la polychromie dans les arts tridimensionnels au Moyen Âge”, *Safeguarding of Medieval Altarpieces and Wood Carvings in Churches and Museums* (Estocolmo, Almqvist & Wiksell, 1981), pp. 15-22.
- PICKERING, Frederick P., *Literature and Art in the Middle Ages* (Miami, University of Miami Press, 1970).
- PICKERING, Frederick P., “The Gothic Image of Christ. The Sources of Medieval Representations of the Crucifixion”, *Essays on Medieval German Literature and Iconography*, Serie Anglica germanica, 2 (Cambridge, Cambridge University Press, 1980), p. 12.
- PICKERING, Frederick P., “The Gothic Image of Christ. The Sources of Medieval Representations of the Crucifixion”, *Essays on Medieval German Literature and Iconography*, Serie Anglica geermanica, 2 (Cambridge-Nueva York, 1980), pp. 3-30.
- PLATERO FERNÁNDEZ, Carlos, “Arte románico galego. San Antolín de Toques”, *Museo Terra de Melide. Boletín do Centro de Estudos Melidenses*, 2 (1983), s.n.
- PLAZA BELTRÁN, Marta, “El lenguaje de la piedra: cruces, cruceros y pairones”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XIX, 38 (2010), pp. 369-404.

- PLAZA BELTRÁN, Marta, *Por los caminos de Soria. Cruces y cruceros*, Serie Paisajes, lugares y gentes, 16 (Soria, Diputación Provincial, 2012).
- PLAZA BELTRÁN, Marta, “Origen, vías de penetración y expansión de cruces y cruceros en la Península Ibérica”, *Hispania Sacra*, LXV, 131 (2013), pp. 7-28.
- PORTELA SILVA, Ermelindo y M^a del Carmen PALLARES MÉNDEZ, “Muerte y sociedad en la Galicia medieval (ss. XIV-XIV)”, *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, ciclo de conferencias 1-5 diciembre 1986, coords. Manuel Núñez Rodríguez y Ermelindo Portela Silva (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1988) pp. 21-29.
- PORTER, Arthur Kingsley, *The Crosses and Culture of Ireland, Five Lectures Delivered at the Metropolitan Museum of Art, February and March 1930* (Nueva York, Benjamin Blom, 1971 [1931]).
- POWELL, Amy K., *Depositions: Scenes from the Late Medieval Church and the Modern Museum* (Nueva York, Zone Books, 2012).
- PRADO GONZÁLEZ, Manuel-Gonzalo, *Cruceiros, cruces e petos de ánimas en Terras de Fragoso* (Pontevedra, Deputación Provincial, 2013).
- PRANGSMA-HAJENIUS, Angélique, *La légende du Bois de la Croix dans la Littérature française médiévale* (Assen, Van Gorcum, 1995).
- PREHN, Eric T., *Visual Perception in XIII-Century Italian Painting* (Roma, Tipografia Risorgimento, 1968).
- RAMÔA MELO, Joana, *Christus Patiens: representações do Calvário na escultura tumular medieval portuguesa* (Lisboa, Edições Colibri, 2008).
- RAMÓN E FERNÁNDEZ OXEA, Xosé, “El sepulcro infantil de la Catedral de Orense”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, XII, 254 (1940), pp. 319-326.
- RAMÓN E FERNÁNDEZ-OXEA, Xosé, “Dos iglesias fisterranas”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XI (1965), pp. 205-217.
- RAMOS DIAS, Marta Miriam, “La donación a uno mismo: donaciones pro anima en los testamentos medievales”, *Las donaciones piadosas en el mundo medieval*, *Asturiensis Regni Territorium*, V (Oviedo, Universidad de Oviedo, 2012), pp. 369-384.
- RAMOS DIAS, Marta Miriam, “Acções ao redor do jacente. Momentos da liturgia dos defuntos na arte funerária dos séculos XIII e XIV”, *Codex Aquilarensis. Cuadernos de*

- investigación del Monasterio de Santa María la Real, 29: Imágenes en acción. Actos y actuaciones de las imágenes en la Edad Media (2013), pp. 153-168.
- RAMOS DIAS, Marta Miriam, *A arte funerária medieval em Portugal: Uma relação com a liturgia dos defuntos*, Tesis doctoral (Porto, 2014).
- RAPP, Francis, *La iglesia y la vida religiosa en Occidente a fines de la Edad Media*, Colección Nueva Clío, 25 (Barcelona, Labor, 1973 [1971]).
- RAW, Barbara C., *Anglo-Saxon Crucifixion Iconography and the Art of the Monastic Revival*, Serie Cambridge Studies in Anglo-Saxon England, 1 (Cambridge, Cambridge University Press, 1990).
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, 5 vols., trad. J. M^a Sousa Jiménez, Colección Cultura Artística, 3-8 (Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996-2000 [1955-1959]).
- RENKIN, Claire, “A Feast of Love. Visual Images of Francis of Assisi and Mary Magdalene and Late Medieval Mendicant Devotion”, *Poverty and Devotion in Mendicant Culture, 1200-1450* (Nueva York, Routledge, 2016), pp. 92-104.
- REQUEJO ALONSO, Ana Belén, *El arte medieval en los museos compostelanos: el museo de la catedral de Santiago de Compostela*, Memoria de licenciatura inedita, dir. Marta Cendón Fernández (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2000).
- REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología* (Madrid, Cátedra, 2012 [1990]).
- REY HAZAS, Antonio, *Artes de bien morir: Ars Moriendi de la Edad Media y Siglo de Oro* (Madrid, Lengua de Trapo, 2003).
- REY SUÁREZ, Paula, *Artes del metal y ministerium ecclesiae en la Edad Media. Diócesis del norte de Galicia*, Tesis doctoral, dir. Dolores Fraga Sampedro y María Dolores Barral Rivadulla (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2014).
- RIELO CARBALLO, Nicanor et al., *Inventario Artístico de Lugo y su Provincia*, II (Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975).
- RIELO CARBALLO, Nicanor et al., *Inventario artístico de Lugo y su provincia*, IV (Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1980).
- RIGHETTI, Mario, *Historia de la Liturgia*, 2 vols., Colección Biblioteca de Autores Cristianos, vol. 132, ed. C. Urtasun Irisarri (Madrid, La Editorial Católica, 1955-1956 [1946]).
- RIPOLL VIVANCOS, Pedro J., “Los límites del territorio en el paisaje medieval: cruces, hitos y mojones”, *Las Navas de Tolosa 1212-2012: miradas cruzadas*, coord. P. Cressier y V. Salvatierra Cuenca (Jaén, Universidad de Jaén, 2014), pp. 471-483.

- ROBINSON, Cynthia, *Imagining the Passion in Multiconfessional Castile. The Virgin, Christ, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries* (Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2013).
- ROBSON, Janet, "Bonaventure's 'Visions of the Cross' in the Saint Francis Cycle at Assisi", *IKON: Journal of Iconographic Studies*, 6 (2013), pp. 155-166.
- RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, "Purgatorio y el culto a los santos en la plástica catalana bajomedieval", *Locus Amoenus*, 7 (2004), pp. 35-51.
- RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la baja Edad Media* (Valencia, Universitat de València, 2007).
- RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Clara, "El convento de Santa Clara de Santiago en la Edad Media", *El Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. Ocho siglos de claridad*, ed. María Esperanza Gigirey Liste (Santiago de Compostela, Real Convento de Santa Clara, Museo de Terra Santa, 1996), pp. 83-100.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, "La crucifixión", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, II, 4 (2010), pp. 29-40.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, "Las manufacturas textiles andalusíes: caracterización y estudios interdisciplinar", *I Coloquio de Investigadores en textil y moda*, 17-18 noviembre 2017, libro de actas, coord. S. Carbonell (Barcelona, Fundación Historia del Diseño, 2017), pp. 211-214.
- RODRÍGUEZ PORTO, Rosa M^a, "Mística regia y ambiciones compostelanas: La Catedral de Santiago como espacio ceremonial para las monarquías castellana y portuguesa (1319-1332)", *Codex Aquilarensis. Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 30 (2014), pp. 133-158.
- RODRÍGUEZ PORTO, Rosa M^a, "Knighted by the Apostle Himself: Political Fabrication and Chivalric Artifact in Compostela, 1332", *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art: Materials, Power and Manipulation*, eds. G. Jurkowlanec et al. (Nueva York, Routledge, 2018), pp. 51-62.
- ROE, Helen M., *The High Crosses of Kells* (Athboy, The Meath Archaeological and Historical Society, 1959).
- ROMEU I FIGUERAS, Josep, "Els textos dramàtics sobre el Davallament de la Creu a Catalunya, i el fragment inèdit d'Ulldecona", *Estudis Romànics*, 11 (1967), p. 6-132.
- ROSA, Maria de Lurdes, "Santa Maria da Oliveira, demónios e reis: o uso do poder sagrado por um santuário medieval", *Boletim de Trabalhos Históricos* (2007-2008), pp. 137-209.

- ROSAS, Lúcia M^a Cardoso, “Cristo”, Arte, Poder e Religião nos Tempos Medievais. A identidade de Portugal em Construção, Catálogo de exposición, eds. M. F. Eusébio y A. Estefânio (Viseu, Câmara Municipal, 2009), pp. 189-199.
- ROSAS, Lúcia M^a Cardoso, “Espaço religioso e transformação: a fundação de capelas na época gótica”, O clero secular medieval e as suas catedrais: novas perspectivas e abordagens (Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 2014), pp. 101-122.
- ROSE, Paula J., A Commentary on Augustine’s *De cura pro mortuis gerenda*. Rhetoric in Practice (Leiden-Boston, Brill, 2013).
- ROTZLER, Willy, *Die Begegnung der drei Lebenden und drei Toten: Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen* (Winterthur, Keller, 1961).
- RUBIN, Miri, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture* (Cambridge, Cambridge University Press, 1991).
- RUBIO LAPAZ, Jesús, “El ‘Diario del viaje a Santiago’ de Bernardo de Aldrete. Estudio y edición”, *Compostellanum*, XXXVIII, 3-4 (1993), pp. 363-393.
- RUCQUOI, Adeline, “Le corp et la mort en Castille aux XIV et XV siècles”, *Razo*, 2 (1981), pp. 89-98.
- RUCQUOI, Adeline, “De la resignación al miedo: la muerte en Castilla en el siglo XV”, *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, ciclo de conferencias 1-5 diciembre 1986, coords. Manuel Núñez Rodríguez y Ermelindo Portela Silva (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1988), pp. 51-67.
- RUDOLPH, Conrad (ed.), *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Norther Europe*, Colección Blackwell Companions to Art History, 2 (Oxford, Blackwell, 2006).
- RUÍZ CUEVAS, Karina, “La Adoración de los Reyes Magos como prefiguración del peregrino en el Camino Jacobeo: Influencia del antiguo coro pétreo del Maestro Mateo en la difusión de este tema en la Galicia medieval”, *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2009), pp. 449-468.
- RUIZ GARCÍA, Elisa, “El Ars Moriendi: una preparación para el tránsito”, *IX Jornadas Científicas sobre Documentación: La muerte y sus testimonios escritos* (Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011), pp. 315-344.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos, “Capillas reales funerarias catedralicias de Castilla y León: nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XVIII (2006), pp. 9-29.

- RUÍZ, Teófilo F., *From Heaven to Earth. The Reordering of Castilian Society, 1150-1350* (Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2004).
- RUTHERFORD, Richard, *The Death of a Christian. The Rite of Funerals* (Nueva York, Pueblo Publishing Company, 1980).
- SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, Sandra, “Imágenes medievales de esculturas policromadas: el color como fuente de vida”, *Codex Aquilarensis. Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 27: Pensar en imágenes, pensar con imágenes en la Edad Media (2011), pp. 246-260.
- SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, Sandra, “Coloring the Middle Ages: Textual and Graphical Sources that Reveal the Importance of Color in Medieval Sculpture”, *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die “Schedula diversarum artium”* (Berlín, De Gruyter, 2014), pp. 274-287.
- SALTAMACCHIA, Martina, “A Funeral Procession from Venice to Milan: Death Rituals for a Late-Medieval Wealthy Merchant”, *Dealing with the Dead. Mortality and Community in Medieval and Early Modern Europe, Serie Explorations in Medieval Culture*, 5, ed. T. Tomaini (Leiden-Boston, Brill, 2018), pp. 201-220.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, “Actitudes ante la muerte en las mujeres de la nueva nobleza enriqueña: la escultura funeraria como fuente para la historia de las mentalidades”, *Las mujeres en el cristianismo medieval: imágenes teóricas y cauces de actuación religiosa*, coord. Ángela Muñoz Fernández (Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1989), pp. 451-461.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, “Circulación de modelos y talleres itinerantes: el papel de artistas y comitentes en la evolución tipológica de la escultura funeraria en la Galicia medieval”, *VI Congreso Español de Historia del Arte, Actas del congreso, Santiago de Compostela, 16-20 junio 1986* (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1989), pp. 233-239.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, “El arnés y el armamento del caballero medieval gallego (1350-1450)”, *Acta Historica et Archaeologica Medievalia*, 10 (1989), pp. 427-436.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, “Escultura funeraria en Galicia (1350-1450): la imagen de la nueva nobleza enriqueña”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, 3 (1989), pp. 141-147.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del siglo XIII en Castilla y León*, Tesis doctoral, dir. Serafín Moralejo Álvarez (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1993).

- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, “Un espectáculo urbano en la Castilla medieval: las honras fúnebres del caballero”, *Sémata. Ciências Sociais e Humanidades*, 6: El rostro y el discurso de la fiesta, coord. Manuel Núñez Rodríguez (1994), pp. 141-157.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, “A importación de obras de arte na Galicia tardomedieval”, *Galicia romanica e gótica*, catálogo de exposición (Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Comunicación Social, 1997), pp. 304-309.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, “Devociones e imágenes medievales en la provincia eclesiástica de Mondoñedo”, *Estudios Mindonienses*, 15 (1999), pp. 375-409.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, “Monumenta et memoriae. The Thirteenth-Century Episcopal Pantheon of Leon Cathedral”, *Memory and the Medieval Tomb*, eds. E. Valdez del Alamo y C. Stamatis Pendergast (Aldershot, Ashgate, 2000), pp. 269-299.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, “Ymages sanctae: Fray Juan Gil de Zamora y la teoría de la imagen sagrada en las Cantigas de Santa María”, *Homenaje a José García Oro*, coord. M. Romaní Martínez y M. A. Novoa Gómez (Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico USC, 2002), pp. 515-526.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío y José Luis SENRA GABRIEL Y GALÁN (coords.), *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias* (Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Patrimonio Cultura Xunta de Galicia, 2003).
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, “Ritos, signos y visiones: el tímpano románico en Galicia (1157-1230)”, *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias* (Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Patrimonio Cultura Xunta de Galicia, 2003), pp. 51-61.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, “Sepulcro de obispo desconocido: ¿sepulcro del obispo don Gonzalo de Novoa (†1331)?”, *Camino de Paz. Mane nobiscum domine*, Catálogo de exposición, Catedral de Ourense, julio-noviembre 2005, ed. José Manuel García Iglesias, coord. Marcelina Calvo Domínguez (Santiago de Compostela, S. A. de Xestión do Plan Xacobeo: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2005), pp. 163-172.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, “Importación de obras, asimilación e popularización de novas linguaxes (III)”, *Gallaecia Petrea*, Catálogo de exposición, Cidade da cultura de Galicia, Museo de Galicia, julio-diciembre 2012 (Santiago de Compostela, Fundación Cidade da Cultura de Galicia, 2012), pp. 400-403.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval* (Madrid, Akal, 2014).

- SÁNCHEZ ARTEAGA, Manuel, *Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense* (Ourense, Imprenta de La Región, 1916).
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII* (Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos, 1956).
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, “Sobre Castela: As cruces de pedra na Galiza”, *Museo de Pontevedra*, XXV (1971), pp. 289-292.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Joaquín, *La cruz de término del Museo de Albacete*, Publicaciones de la Comisión de Monumentos de Albacete, 1 (Albacete, Imp. de Enrique Ruiz, 1927).
- SÁNCHEZ MILLÁN, Rafael, “La polaridad de los tipos iconográficos. Cristo crucificado abrazando desde la cruz: ¿imagen cristológica, bernardina o franciscana?”, *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Actas de congreso, Murcia, 19-21 noviembre 2008 (Murcia, Universidad de Murcia, 2009).
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Rafael, “La intervención del poder pontificio en la revuelta de 1318-1320 en territorio compostelano. Juan XXII y Berenguel de Landoira”, *Territorio, sociedad y poder*, 3 (2008), pp. 195-208.
- SANSTERRE, Jean-Marie, “L’image blessée, l’image souffrante : quelques récits de miracles entre Orient et Occident (VI^e-XII^e siècle)”, *Bulletin de l’Institut Historique belge de Rome*, 69: Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée (1999), pp. 113-130.
- SANZ, A., *Historia de la cruz y el crucifijo. Su morfología* (Palencia, Diario Dia, 1951).
- SAUERLÄNDER, Willibald, “Romanesque Sculpture and Its Architectural Context”, *The Romanesque Frieze and Its Spectator: The Lincoln Symposium Papers*, ed. D. Kahn (Londres, Harvey Miller, 1992), pp. 17-43.
- SCHAPIRO, Meyer, “From Mozarabic to Romanesque at Silos”, *The Art Bulletin*, XXI, 4 (1939), pp. 313-374.
- SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, 2 vols., trad. J. Seligman (Londres, Lund Humphries, 1971-1972 [1966]).
- SCHMIDT, Victor M., *Painted Piety: Panel Painting for Personal Devotion in Tuscany, 1250-1400* (Firenze, Centro Di, 2005).
- SCHMITT, Jean-Claude, “Between Text and Image: The Prayer Gestures of Saint Dominic”, *History and Anthropology*, 1 (1984), pp. 127-162.

- SCHMITT, Jean-Claude, “La question des images dans les débats entre juifs et chrétiens au XII^e siècle”, *Spannungen und Widersprüche. Gedenkschrift für Frantisek Graus* (Sigmaringa, 1992), pp. 245-254.
- SCHMITT, Jean-Claude, “Le culture de l’imago”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, LI, 1 (1996), pp. 3-36.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Les corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge* (Paris, Gallimard, 2002).
- SEIXAS SEOANE, Miguel-Anxo, Alfonso Daniel Manuel Rodríguez ‘Castelao’: biografía dun constructor da nación, Tesis doctoral, 3 vols., dir. L. Fernández Prieto (Santiago de Compostela, Universidade de Compostela, 2017).
- SENNIS, Antonio (eds.), *Cathars in Question, Serie Heresy and Inquisition in the Middle Ages*, 4 (Woodbridge, Boydell & Brewer, 2016).
- SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis, *Monterrei: Historia, arte, colección visitable* (Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2001).
- SEPIERE, Marie-Christine, “Recherches sur la croix et la crucifixion au premier millénaire”, *Cahiers du Léopard d’Or*, 10 (2001), pp. 205-251.
- SEXTON, Eric H. L., *A Descriptive and Bibliographical List of Irish Figure Sculptures of the Early Christian Period: With a Critical Assessment of Their Significance* (Portland, The Southworth-Anthoensen Press, 1946).
- SHECKLER Allyson Everingham y Mary Joan Winn LEITH, “The Crucifixion Conundrum and the Santa Sabina Doors”, *The Harvard Theological Review*, 103, 1 (2010), pp. 67-88.
- SHEEHY, Jeanne, *The Rediscovery of Ireland’s Past: Celtic Revival, 1830-1930*, (Londres-Nueva York, Thames and Hudson, 1980).
- SHULEVITZ, Deborah, “Historiography of Heresy: The Debate over “Catharism” in medieval Languedoc”, *History Compass*, XVII, 1 (2019 [2018]), online: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/hic3.12513>.
- SINGUL LORENZO, Francisco, “Cristo da Cadea” Até o confín do mundo: Diálogos entre Santiago e o mar, Catálogo de exposición, Museo do Mar de Vigo, 27 julio-30 septiembre, eds. F. Singul Lorenzo y J. Suárez Otero (Vigo, Museo do Mar de Galicia, 2004), pp. 202-203.
- SINGUL LORENZO, Francisco, “Un posible fuste granítico de una columna de la fachada del Paraíso de la Catedral de Santiago”, *Compostela y Europa. La historia de Diego*

Gelmírez, catálogo de exposición (Santiago de Compostela - Milán, S. A. de Xestión do Plan Xacobeo - Skira, 2010), pp. 182-187.

SINGUL LORENZO, Francisco, “Una obra maestra de la escultura gótica italiana: el Crucificado de Santa María de Muros (A Coruña)”, Cuadernos de Estudios Gallegos, LVIII, 124 (2011), pp. 99-110.

STAHL, Harvey, “Eve’s Reach: A Note on Dramatic Elements in the Hildesheim Doors”, Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object, ed. E. Sears, T. K. Thomas y I. H. Forsyth (Ann Arbor, MI, University of Michigan Press, 2002), pp. 163-175.

STALLEY, Roger A., “The Romanesque Sculpture at Tuam”, The Vanishing Past. Studies in Medieval Art, Liturgy and Metrology Presented to Christopher Hohler, Serie British Archaeological Reports International Series, 111, ed. A. Borg y A. Martindale (Oxford, British Archaeological Reports, 1981), pp. 179-195.

STANBURY, Sarah, The Visual Objects of Desire in Late Medieval England (Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2015).

STEVENSON, Robert B. K., “The Chronology and Relationships of Some Irish and Scottish Crosses”, The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland, 86, 1 (1956), pp. 84-96.

STOICHIȚĂ, Victor I., The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Metapainting, trad. A. M. Glasheen, Colección Harvey Miller Studies in Baroque Art, 4, ed. L. Pericolo (Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2015 [1997]).

STOKES, Margaret, Early Christian Art in Ireland (Londres, Chapman and Hall, 1887).

STORCH, Rudolph Howard, “The Trophy and the Cross: Pagan and Christian Symbolism in the Fourth and Fifth Centuries”, Byzantion, XL, 1 (1970), pp. 105-118.

SUÁREZ OTERO, José, “La Catedral de Santiago de Compostela: Cien años de arqueología”, Codex Aquilarensis. Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real, 14 (1999), pp. 39-72.

SUÁREZ-FERRÍN, Alicia P., “Literatura visionaria y pintura mural en la Galicia tardomedieval: la Visión de Lázaro en Santa María de Seteventos (O Saviñao, Lugo)”, Semata. Ciencias Sociais e Humanidades, 17: Muerte y ritual funerario en la historia de Galicia (2006), pp. 179-202.

SUMPTION, Jonathan, Pilgrimage: An Image of Mediaeval Religion (Totowa, Rowman y Littlefield, 1975).

- SUREDA I JUBANY, Marc, “La imagen en el altar. Reflexiones sobre localización, propiedades y utilidades de la imagen esculpida a partir de ejemplos catalanes del medioevo”, *Codex Aquilarensis. Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 28: Creer con imágenes en la Edad Media (2012), pp. 75-94.
- SUREDA, Joan “Tipología de la Crucifixión en la pintura protogótica catalana”, *Boletín del Museo e Instituto ‘Camón Aznar’*, II-III (1981), pp. 5-33.
- SUREDA, Joan, “Cenni di Pepi, llamado Cimabue”, *Summa Pictorica. Historia Universal de la Pintura*, II: Edad Media, coord. J. Sureda (Barcelona, Planeta, 2001) pp. 113-137.
- SWANSON, Robert N., *Religion and Devotion in Europe, c. 1215-c.1515* (Cambridge, Cambridge University Press, 1995).
- TABOADA CHIVITE, Xesús, “Monterrey: resumen histórico y arqueológico”, *Boletín del Museo Arqueológico Provincial de Orense*, III (1947), pp. 27-43.
- TABOADA CHIVITE, Xesús, *Monterrey* (Santiago de Compostela, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1960).
- TABOADA CHIVITE, Xesús, *Guía de Monterrey* (Vigo, Ediciones Castrelos, 1968).
- TABOADA CHIVITE, Xesús, “La encrucijada en el folklore de Galicia”, *Boletín Auriense*, 5 (1975), pp. 101-112.
- TAÍN GUZMÁN, Miguel, “El proyecto del canónigo José de Vega y Verdugo para el sepulcro del Apóstol de la Catedral de Santiago”, *Actas do IV Congreso Internacional do Barroco Ibero-Americano* (Ouro Preto, C/Arte, 2006), pp. 596-610.
- TAUBERT, Gesine y Johannes TAUBERT, “Mittelalterliche Kruzifixe mit Schwenkbaren Armen: Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie”, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 23 (1969), pp. 79-121.
- TAUBERT, Johannes, *Polychrome Sculpture: Meaning, Form, Conservation* (Los Ángeles, Getty, 2015 [1978]).
- THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe XVIIIe-XXe siècle* (París, Editions du Seuil, 1999).
- THIEURY, Jules, *Le Portugal et la Normandie jusqu’à la fin du XVIe siècle. Relations-commerce* (París, 1860).
- THOBY, Paul, *Le Crucifix des origines au Concile de Trente : Étude iconographique*, 2 vols. (Nantes, Bellanger, 1959).

- TIMMERMANN, Achim, "Highways to Heaven (and Hell): Wayside Crosses and the Making of Late Medieval Landscape", *The Authority of the Word. Reflecting on Images and Texts in Northern Europe* (Leiden, Brill, 2011), pp. 385-441.
- TIMMERMANN, Achim, *Memory and Redemption. Public Monuments and the Making of Late Medieval Landscape*, Serie Architectura Medii Aevi, 8 (Turnhout, Brepols, 2017).
- TONGEREN, Louis van, "Imagining the Cross on Good Friday: Rubric, Ritual and Relic in Early Medieval Roman, Gallican and Hispanic Liturgical Traditions", *Envisioning Christ on the Cross: Ireland and the Early Medieval West*, (Dublín, Four Courts Press, 2013), pp. 34-51.
- TREFFORT, Cécile, *L'Église carolingienne et la Mort. Christianisme, rites funéraires et pratiques commémoratives* (Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1996).
- TRENS, Manuel, *Les majestats catalanes*, Colección Monumenta Cataloniae. Materials per a la història de l'art a Catalunya, 13 (Barcelona, Editorial Alpha, 1966).
- TRONZO, William, "The Hildesheim Doors: An Iconographic Source and Its Implications", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46, 4 (1983), pp. 357-366.
- TROTTMANN, Christian, *La vision béatifique : Des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII* (Roma, École Française de Rome, 1995).
- TUGWELL, Simon, "The Nine Ways of Prayer of Saint Dominic. A Textual and Critical Edition", *Mediaeval Studies*, XLVII (1958), pp. 94-103.
- UYTFANGHE, Marc van, "L'essor du culte des saints et la question de l'eschatologie", *Les fonctions des saints dans le monde occidental (IIIe-XIIIe siècle)* (Roma, École Française de Rome, 1991), pp. 91-107.
- VALES VILLAMARÍN, Francisco, "Contribución a la historia de Betanzos: el sepulcro de Andrade 'O Boo'", *Anuario Brigantino*, II (1949), pp. 89-119.
- VALES VILLAMARÍN, Francisco, "Notas arqueológicas. Típanos con el tema de la adoración de los Reyes en templos de la comarca betancera", *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rocío*, 5 (1973), pp. 37-39.
- VALES VILLAMARÍN, Francisco, "Notas arqueológicas: As cruces antefixas románicas da eirexa parroquial de San Xiao de Mandaio (Cesuras)", *Anuario Brigantino*, IV (1981), pp. 48-50.
- VALES VILLAMARÍN, Francisco, "As cruces antefixas románicas e sustentaclos da Comarca betanceira", *Anuario Brigantino*, V (1982), pp. 16-30.

- VALLE PÉREZ, Xosé Carlos, “Cruceiros”, Gran Enciclopedia Gallega, VIII, dir. R. Otero Pedrayo (Santiago de Compostela, Silverio Cañada Editor, 1974), pp. 49-59.
- VALLE PÉREZ, Xosé Carlos, “Un alabastro inglés en Vilanova de Arousa”, Museo de Pontevedra, XLIV (1990), pp. 375-387.
- VALLE PÉREZ, Xosé Carlos, “Relevos procedentes dun retábulo”, *Galicia no tempo*, Catálogo de exposición, Monasterio de San Martiño Pinario, 1991, coord. José Manuel García Iglesias (Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Xuventude, 1991), pp. 212-214.
- VALLE PÉREZ, Xosé Carlos (coord.), Os debuxantes da “Sociedad Arqueológica” de Pontevedra (Pontevedra, Deputación Provincial, 1995).
- VALLE PÉREZ, Xosé Carlos, “A arte tardogótica galega e Portugal. Algunhas consideracións”, Do tardogótico ó manierismo. Galicia e Portugal (A Coruña-Lisboa, Fundación Pedro Barrié de la Maza - Fundação Calouste-Gubelkian, 1995), pp 49-72.
- VALLE PÉREZ, Xosé Carlos, Castelao e as cruces de pedra. Fondos do Museo de Pontevedra (A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2000).
- VALLE PÉREZ, Xosé Carlos, “Entre a Baixa Romanidade e o Renacemento. A escultura e a pintura medieval”, *75 obras para 75 anos. Exposición conmemorativa da fundación do Museo de Pontevedra* (Pontevedra, Museo de Pontevedra, 2003), pp. 57-70.
- VALLE PÉREZ, Xosé Carlos, *Castelao en Bretaña*, Catálogo de exposición, 29 julio-5 septiembre 2004, coord. F. Cobo Rodríguez (Pontevedra, Museo de Pontevedra, 2004).
- VALLE PÉREZ, Xosé Carlos, “De la Gallaecia antigua a la Galicia moderna: la piedra como marco, como soporte y como ornato durante la Edad Media (siglos IV al XVI)”, *Gallaecia Petrea*, Catálogo de exposición, Cidade da cultura de Galicia, Museo de Galicia, julio-diciembre 2012 (Santiago de Compostela, Fundación Cidade da Cultura de Galicia, 2012), pp. 336-337.
- VALLE PÉREZ, Xosé Carlos, “Importación de obras, asimilación e popularización de novas linguaxes (IV)”, *Gallaecia Petrea*, Catálogo de exposición, Cidade da cultura de Galicia, Museo de Galicia, julio-diciembre 2012 (Santiago de Compostela, Fundación Cidade da Cultura de Galicia, 2012), pp. 404-405.
- VALLE PÉREZ, Xosé Carlos, “O Románico, novos tempos, novas ideas, novas formas (III)”, *Gallaecia Petrea*, Catálogo de exposición, Cidade da cultura de Galicia, Museo de Galicia, julio-diciembre 2012 (Santiago de Compostela, Fundación Cidade da Cultura de Galicia, 2012), pp. 366-369.

- VAN OS, Henk, "The Black Death and Sienese Painting: a problem of interpretation", *Art History*, 4, 3 (1981), pp. 237-249.
- VAN OS, Henk, "Some Thoughts on Writing a History of Sienese Altarpieces", *The Altarpiece in the Renaissance*, ed. M. Kemp y P. Humfrey (Cambridge, Cambridge University Press, 1990), pp. 21-33.
- VAN OS, Henk (ed.), *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe, 1300-1500*, Catálogo de exposición, Rijksmuseum, Amsterdam, 1995 (Londres, Merrel Holberton, 1994).
- VARELA FERNANDES, Carla, *Memórias de Pedra. Escultura tumular medieval na Sé de Lisboa* (Lisboa, IPPAR, 2001).
- VARELA FERNANDES, Carla, "O Calvário do túmulo de D. Inês: um exemplo dos processos de modelo/cópia e originalidade nas iconografias dos monumentos funerários de Alcobaça", *Pedro e Inês – O Futuro do Passado Congresso Internacional, III* (Coimbra, Câmara Municipal, 2012), pp. 27-44.
- VARELA FERNANDES, Carla, "PATHOS – The Bodies of Christ on the Cross. Rhetoric of Suffering in Wooden Sculpture Found in Portugal, Twelfth - Fourteenth Centuries. A Few Examples", *RIHA Journal*, 0078 (2013), online: [<http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-oct-dec/fernandes-christ>] [última consulta 02/09/2019].
- VARELA FERNANDES, Carla, "Lugares de eternidade. Escatologia e redenção na iconografia tumular portuguesa dos séculos XI(?) a XIV", *Redenção e escatologia. Estudos de Filosofia, Religião, Literatura e Arte na Cultura Portuguesa, I-Idade Média*, 2 (Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 2015), p. 240-255.
- VARELA FERNANDES, Carla, "Algumas cruces processionais portuguesas em metal: reflexões sobre circulação de modelos e as transferências artísticas entre Ocidente e Oriente", *Imagens e Liturgia na Idade Média, Serie Bens Culturais da Igreja*, 5, coord. C. Varela Fernandes (Moscavide, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2016), pp. 57-102.
- VAUCHEZ, André, *La espiritualidad del Occidente medieval (siglos VIII-XII)*, trad. Paulino Iradiel (Madrid, Cátedra, 1995 [1975]).
- VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, "El crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina", *Príncipe de Viana*, 4, 12 (1943), pp. 307-313.
- VÁZQUEZ REY, Antonio, "Los cruceros de Neda", *Crónicas nedenses y otros temas* (Neda, Concello de Neda, 1994), pp. 149-150 [originalmente publicado en *El Ideal Gallego* del 27/03/1975].

- VEELENTURF, Kees, *Dia Brátha. Eschatological Theophanies and Irish High Crosses*, Colección Amsterdamse Historische Reeks, 33 (Amsterdam, Stichting Amsterdamse Historische Reeks, 1997).
- VEELENTURF, Kees, “Irish High Crosses and Continental Art: Shades of Iconographical Ambiguity”, *From Ireland Coming: Irish Art from the Early Christian to the Late Gothic Period and its European Context*, Serie Occasional Papers Index of Christian Art, 4, ed. C. Hourihane (Princeton, Princeton University Press, 2001), pp. 83-101.
- VEELENTURF, Kees, “Visions of the End and Irish High Crosses”, *Apocalyptic and Eschatological Heritage: The Middle East and Celtic Realms*, ed. M. McNamara (Dublín-Portland, Four Courts Press, 2003), pp. 144-173.
- VERZAR, Christine B., “The Semiotics of the Public Monument in the 13th-and 14th-century City Squares. Civic Values and Political Authority: Vox Civitatis”, *Arte d’Occidente: Temi e Metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, ed. A. Cadei (Roma, Sintesi Informazione, 1999), pp. 257-267.
- VIEIRA DA SILVA, José Custódio, “Os túmulos de D. Pedro I e D. Inês em Alcobaça”, *Portugalia, Nova Serie*, XVII-XVIII (1996-1997), pp. 269-276.
- VIEIRA DA SILVA, José Custódio, “Da galilé à capela-mor; o percurso do espaço funerário na arquitectura gótica portuguesa”, *O Fascínio do fim: viagens pelo final da Idade Média* (Lisboa, Livros Horizonte, 1997), pp. 37-62.
- VIEIRA DA SILVA, José Custódio, *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça* (Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2003).
- VILA JATO, Dolores (coord.), *A capela do Santo Cristo de Ourense, Catedral de Ourense* (Santiago de Compostela, Dirección Xeral do Patrimonio Histórico e Documental, 1996).
- VILA JATO, Dolores, “Los monarcas de León y Castilla en el siglo XII”, *Panteones reales de las monarquías hispánicas* (Madrid, Paradores de Turismo de España, 2000), pp. 112-161.
- VILADESAU, Richard, *Theological Aesthetics: God in Imagination, Beauty, and Art* (Nueva York, Oxford University Press, 1999).
- VILADESAU, Richard, *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts from the Catacombs to the Eve of the Renaissance* (Nueva York, Oxford University Press, 2006).
- VILAR, Manuel, “¡Mirade o Santo Cristo de Fisterra!”, *Libredon*, 2 (1999), pp. 34-36.

- VILLANUEVA, Carlos (ed.), *El Pórtico de la Gloria: Música, arte y pensamiento* (Santiago de Compostela, Servizo de Publicación e Intercambio Científico USC, 1988).
- VILLARES, Ramón, “Castles vs. Castros: the Middle Ages in the construction of Galician national identity”, *Culture and Society in Medieval Galicia: A Cultural Crossroad at the Edge of Europe*, ed. J. D’Emilio, Serie The Medieval and Early Modern Iberian World, 58 (Leiden-Boston, Brill, 2015 (Leiden, 2015), pp. 917-946.
- VINYOLES, Teresa-María et al. (Equip Broida), “Actitudes religiosas de las mujeres medievales ante la muerte (Los testamentos de barcelonesas de los siglos XIV y XV)”, *Las mujeres en el cristianismo medieval. Imágenes teóricas y cauces de actuación religiosa*, coord. Ángela Muñoz Fernández (Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1989), pp. 463-475.
- VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, “Las pinturas del Panteón Real de San Isidoro de León”, *Summa Pictorica. El esplendor de la Edad Media* (Madrid, Planeta, 2001), pp. 229-241.
- VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, *San Isidoro de León: pintura románica del Panteón de Reyes*, León (León, Edilesa, 2014 [2008]).
- VITERBO, Sousa, “Cruzeiros de Portugal. Contribuições para o seu catálogo descritivo, 2ª serie”, *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes* (Lisboa, Lalléman, 1907).
- VOVELLE, Michel, “Les attitudes devant la mort, font actuel de l’histoire des mentalités”, *Archives de sciences sociales des religions*, 39 (1975), pp. 17-29.
- VOVELLE, Michel, “Les attitudes devant la mort : problèmes de méthode, approches et lectures différentes”, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 31-1 (1976), pp. 120-132.
- VOVELLE, Michel, *La mort et l’Occident : de 1300 á nos jours*, Colección Bibliothèque des Histoires (Paris, Gallimard, 1983).
- WEYLER, Antonio, “La Catedral de Orense”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXII, 3 (1924), pp. 166-178.
- WIECK, Roger S., “The Hours of Catherine of Cleves: The Manuscript That Changed the World” *Books of Hours Reconsidered*, eds. S. L. Hindman y J. H. Marrow (London, 2013), pp. 51-61.
- WILSON, David M., “La furia del Norte. Los escandinavos y sus predecesores”, *La Alta Edad Media. Hacia la formación de Europa* (Barcelona, Labor, 1971 [1967]), p. 232.
- WILLIAMS, John, “Leon and the beginnings of the Spanish Romanesque”, *The Art of Medieval Spain, AD 500-1200* (Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1994), pp. 167-173.

- WILLIAMS, Maggie M., "Constructing the Market Cross at Tuam: The Role of Cultural Patriotism in the Study of Irish High Crosses", *From Ireland Coming: Irish Art from the Early Christian to the Late Gothic Period and its European Context*, Serie Occasional Papers Index of Christian Art, 4, ed. C. Hourihane (Princeton, Princeton University Press, 2001), pp. 141-160.
- WILLIAMSON, Beth A., "Liturgical Image or Devotional Image? The London Madonna of the Firescreen", *Objects, Images and the Word: Art in Service of the Liturgy*, ed. C. Hourihane, Serie Occasional Papers Index of Christian Art, 6 (Princeton, Princeton University Press, 2003), pp. 298-318.
- WILLIAMSON, Beth A., "Altarpieces, Liturgy, and Devotion", *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, 79, 2 (2004), pp. 341-406.
- WIRTH, Karl-August, *Die Entstehung des Drei-nagel-Crucifixus, seine typengeschichtliche Entwicklung bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland*, Tesis doctoral (Frankfurt, 1953).
- YARZA LUACES, Joaquín, "Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española (siglos X al XII)", *Archivo Español de Arte*, XLVII, 185 (1974), pp. 13-38.
- YARZA LUACES, Joaquín, "Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos", *Fragmentos*, 2 (1984), pp. 4-19.
- YARZA LUACES, Joaquín, "La capilla funeraria hispana en torno al año 1400", *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, ciclo de conferencias 1-5 diciembre 1986, (Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 1988), pp. 67-91.
- YARZA LUACES, Joaquín, "Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano", *Patronos, promotores, mecenas y clientes*, Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte, Murcia, 1988 (Murcia, Universidad de Murcia, 1992), pp. 15-47.
- YOUNG, Karl, *The Drama of the Medieval Church*, I (Oxford, Clarendon Press, 1967 [1933]).
- YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón, "Dibujo del retablo donado por el Arzobispo Gelmírez", *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago* (Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, Cabido da Catedral de Santiago, 2011), pp. 42-43.
- YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón, *Las colecciones de arte de la Catedral de Santiago. Estudio museológico*, Tesis doctoral, dir. José Manuel García Iglesias (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2015).
- YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón, *Los tesoros de la Catedral de Santiago* (Santiago de Compostela, Teófilo Edicións-Fundación Catedral de Santiago, 2017).

- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, “San Pedro de Ansemil: Un monasterio gallego del siglo X”, *Boletín Auriense*, VII (1977), pp. 83-117.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, “La decoración de estrellas de ocho puntas en el Arte Medieval gallego”, *Tuy. Museo y archivo histórico diocesano*, 4 (1986), pp. 137-167.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, “La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: Nuevos hallazgos y reflexiones”, *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 19-20 (1987-1988), pp. 7-42.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, “Nueva imagen de virgen abrideira, Parroquia de San Salvador de Toldaos (Triacastela, Lugo)”, *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, IV (1988-1989), pp. 19-30.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, “Aproximación al estudio del claustro medieval de la catedral de Santiago”, *Boletín de Estudios del Seminario Fontán-Sarmiento*, 10 (1989), pp. 15-42.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, “Calvario”, *Galicia no tempo*, Catálogo de exposición, Monasterio de San Martiño Pinario, 1991, coord. José Manuel García Iglesias (Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Xuventude, 1991), pp. 202-203.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, “Virgen abrideira”, *Galicia no tempo*, Catálogo de exposición, Monasterio de San Martiño Pinario, 1991, coord. José Manuel García Iglesias (Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Xuventude, 1991), pp. 207-208.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, “Virgen del Perdón”, *Galicia no tempo*, Catálogo de exposición, Monasterio de San Martiño Pinario, 1991, coord. José Manuel García Iglesias (Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Xuventude, 1991), p. 212.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, “O Gótico”, *A Catedral de Santiago de Compostela (A Coruña, Xuntanza*, 1993), pp. 245-282.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, “Segunda mitad del siglo XII: Iglesias de nave única”, *Galicia.Arte, X: Arte Medieval (I) (A Coruña, Hércules*, 1993), pp. 268-405.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, “Segunda mitad del siglo XII: Iglesias de tres naves, cruciformes y excepcionales”, *Galicia.Arte, X: Arte Medieval (I) (A Coruña, Hércules*, 1993), pp. 406-465.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, “Otras manifestaciones artísticas”, *Galicia.Arte, X: Arte Medieval (I) (A Coruña, Hércules*, 1993), pp. 478-503.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, “Virgen de don Lope”, *Gallaecia Fulget, 1495-1995: Cinco séculos de historia universitaria*, Catálogo de Exposición, V centenario de la

Universidad de Santiago de Compostela, septiembre 1995-septiembre 1996 (Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995), pp. 238-239.

YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, “Catedral de Santiago de Compostela”, Las Catedrales de Galicia, coord. Ramón Yzquierdo Perrín (León, Edilesa, 2005), pp. 59-103.

YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, “El mecenazgo del arzobispo compostelano Don Lope de Mendoza en Santiago y Padrón”, Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, 38-39 (2006-2007), pp. 117-172.

YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, “Iconografías de San Francisco de Asís en Galicia: tradiciones, leyendas y textos”, Anuario Brigantino, 36 (2013), pp. 277-316.

ZAPPASODI, Emanuele, “La croce dipinta in Umbria al tempo di Giunta e di Giotto, tra eleganze dolorose e coinvolgimento emotivo”, Francesco e la croce dipinta, Catálogo de exposición, coord. M. Pierini (Perugia, Silvana Editoriale, 2016), pp. 69-101.





ILUSTRACIONES

Índice de figuras

Figura 1: Crucificado (fol. 2v), *Álbum* de Villard de Honnecourt, siglo XIII, Français 19093, BnF (París).

Figura 2: Crucifixión (fol. 4v), Sacramentario de Lorsch, siglo X, Ms. 40, Musée Condé (Chantilly, Francia).

Figura 3 : Portada occidental (detalle), ca. 1225, Catedral de Santa María de Tui (Pontevedra).

Figura 4: Calvario, San Antolín de Toques (A Coruña), principios del siglo XIII.

Figura 5: Calvario, San Fiz de Cangas (Pantón, Lugo), ca. 1300 (copia).

Figura 6: Crucificado, San Pedro Fiz de O Hospital (O Incio, Lugo), ca. 1300.

Figura 7: Crucificado, San Xoán de Portomarín (Lugo), siglo XIV.

Figura 8: Crucificado, Santa María do Camiño (Muros, A Coruña), siglo XIV.

Figura 9: Crucificado, Santo Domingo de Tui, segunda mitad del siglo XIV, Museo Diocesano (Tui).

Figura 10: Calvario del Sancti Spiritus, mediados del siglo XIV, Catedral de Santiago de Compostela.

Figura 11: Calvario, capilla de los Condes, mediados del siglo XIV, Santa María de Gracia (Monterrei, Ourense).

Figura 12: Capitel, capilla del Evangelio, ca. 1380, San Francisco de Betanzos (A Coruña).

Figura 13: Cruz antefija, Capilla de los Deza, siglo XIV, San Pedro de Ansemil (Silleda, Pontevedra).

Figura 14: Cristo de Allariz, siglo XIV, Museo Arqueológico de Ourense.

Figura 15: Coronación de Carlos V el Sabio en 1364 (fol. 284v, detalle), *Crónicas* de Jean Froissart (Français 2643), siglo XV, BnF (París).

Figura 16: Sepulcro del "obispo desconocido", ca. 1320, Catedral de Ourense (capilla mayor).

Figura 17: Sepulcro del "obispo desconocido", ca. 1320, Catedral de Ourense (capilla mayor).

Figura 18: Funerales de Philippe VI de Valois (fol. 191r), *Crónicas* de Jean Froissart, siglo XV, Français 2643, BnF (París).

Figura 19: Belén de Greccio (detalle), taller de Giotto, ca. 1300, Basílica Superior, San Francisco de Asís (Italia).

Figura 20: Sepulcro del "obispo desconocido", ca. 1320, Catedral de Ourense (capilla mayor).

Figura 21: Portada occidental (detalle), ca. 1225, Catedral de Santa María de Tui (Pontevedra).

Figura 22: Tumba de Adán (fol. 97), Libro de Horas de Catherine de Clèves, ca. 1440, Ms M.917/945, Pierpont Morgan Library (Nueva York).

Figura 23: Cristo de los Desamparados, ca. 1200, Capilla de la Asunción, Catedral de Ourense.

Figura 24: Virgen *abrideira*, finales del siglo XIII, Museo de Arte Sacro de Allariz (Ourense).

Figura 25: Crucificado, San Pedro Fiz de O Hospital (O Incio, Lugo), ca. 1300.

Figura 26: Crucificado, Santo Domingo de Tui, segunda mitad del siglo XIV, Museo Diocesano (Tui).

Figura 27: Santo Cristo de Ourense, ca. 1330-1340, Capilla del Santo Cristo (Catedral de Ourense).

Figura 28: Santo Cristo de Fisterra, ca. 1330-1340, Santa María das Areas (Fisterra, A Coruña).

Figura 29: Crucificado, Santa María do Camiño (Muros, A Coruña), siglo XIV.

Figura 30: Crucificado, capilla de la Epístola, segunda mitad del siglo XV, Santo Domingo de Tui.

Figura 31: Cruz de Muiredach, siglo X, Monasterboice (Co. Louth, Irlanda).

Figura 32: *Calvaire* (fol. 8v), *Álbum* de Villard de Honnecourt, Français 19093, BnF (París).

Figura 33: Horas de Juana I de Castilla (fol. 158v), ca. 1500, Add MS 35313, British Library (Londres).

Figura 34: *Bellas horas Duque de Berry* (fol. 99r), 1405-1409, 54.1.1., Metropolitan Museum of Art (Nueva York).

Figura 35: Cruceiro (anverso), Santa María a Nova de Noia, siglo XV.

Figura 36: Cruzeiro (capitel), Santa María a Nova de Noia, siglo XV.

Figura 37: Padrão do Salado (Cruzeiro de Nossa Senhora da Vitória), ca. 1340, Guimarães (Portugal).

Figura 38: Cruzeiro de San Bartolomeu (anverso), siglo XV, Ruinas de Santo Domingo de Pontevedra.

Figura 39: Cruzeiro do Home Santo (anverso), siglo XV, Praza do 8 de marzo, Santiago de Compostela.

Figura 40: Franciscano predicando (fol. 3v), *Bestiario de Guillaume Le Clerc*, ca. 1270, Français 14969, BnF (París).

Figura 41: Cruz de Melide (anverso), siglo XIV, San Pedro de Melide (A Coruña).

Figura 42: Cruz de Melide (reverso), siglo XIV, San Pedro de Melide (A Coruña).

Figura 43: Cruzeiro de Neda (anverso), siglo XIV, San Nicolás de Neda (A Coruña).

Figura 44: Cruzeiro de Neda (reverso), siglo XIV, San Nicolás de Neda (A Coruña).

Figura 45: Cruzeiro de Fervenzas (anverso), siglo XIV, San Vicente de Fervenzas (Aranga, A Coruña).

Figura 46: Cruzeiro de Fervenzas (reverso), siglo XIV, San Vicente de Fervenzas (Aranga, A Coruña).

Figura 47: Cruzeiro dos Santos (anverso), siglo XIV, Santa Eulalia de Tines, Bamiro (Vimianzo, A Coruña).

Figura 48: Cruzeiro dos Santos (reverso), siglo XIV, Santa Eulalia de Tines, Bamiro (Vimianzo, A Coruña).

Figura 49: Sepulcro de Juana de Castro, ca. 1375, Capilla de las Reliquias, Catedral de Santiago de Compostela.

Figura 50: Sepulcro de Fernán Cao de Cordido, ca. 1377, Santo Domingo de Bonaval (Santiago de Compostela).

Figura 51: Sepulcro de Soutomaior, siglo XV, Santo Domingo de Pontevedra (Museo de Pontevedra).

Figura 52: Sepulcro de Vasco Pérez Mariño, ca. 1343, Catedral de San Martiño de Ourense.

Figura 53: Sepulcro, claustro de la Catedral de Santiago, principios siglo XV (Museo

Catedralicio, Santiago de Compostela).

Figura 54: Sepulcro, claustro de la Catedral de Santiago, principios siglo XV (Museo Catedralicio, Santiago de Compostela).

Figura 55: Relieve del crucificado, capilla de los Condes, siglo XV, Santa María de Gracia (Monterrei, Ourense).

Figura 56: Relieve de Santa Bárbara de A Coruña, finales del siglo XV.

Figura 57: Capilla de los Condes, siglo XV, Santa María de Gracia (Monterrei, Ourense).

Figura 58: Relieve del calvario, 1320-1339, San Francisco de Pontevedra (Museo de Pontevedra).

Figura 59: Relieve de Nuestra Señora de Belén, ca. 1322-1323, Santa Cristina de Fecha (Santiago de Compostela).

Figura 60: Varón de Dolores, Geertgen tot Sint Jans, segunda mitad del siglo XV, Rijksmuseum Het Catharijneconvent (Utrecht).

Figura 61: Cruceiro de Fervenzas (anverso, detalle), siglo XIV, San Vicente de Fervenzas (Aranga, A Coruña).

Figura 62: Cruceiro dos Santos (anverso, detalle), siglo XIV, Santa Eulalia de Tines, Bamiro (Vimianzo, A Coruña).

Figura 63: Cruz de Melide (anverso, detalle), siglo XIV, San Pedro de Melide (A Coruña).

Figura 64: Libro de Horas de Felipe de Burgundy (fol. 20r), 1454, Jean le Tavernier, Ms 76F2, Koninklijke Bibliotheek, La Haya.

Índice de láminas

Lámina 1: Sarcófago de la Pasión, mediados del siglo IV, Musei Vaticani (Roma).

Lámina 2: Crucifixión (fol. 13r), Evangeliario de Rábula, 586, MS. Plut. 1.56, Biblioteca Medicea Laurenziana (Florencia).

Lámina 3: Crucificado (fol. 143v), Sacramentario de Gellone, ca. 790, Latin 12048, BnF (París).

Lámina 4: Crucifixión (fol. 67r), Salterio de Utrecht, ca. 830, Hs. 32, Universiteitsbibliotheek de Utrecht (Alemania).

Lámina 5: Majestat Batlló, mediados siglo XII, Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona).

Lámina 6: Sitio de Jerusalén (fol. 62, detalle), Historia, Guillermo de Tiro, siglo XIII (?), MS Fr. 352, BnF (París).

Lámina 7: Fresco de la Estigmatización, Giotto, ca. 1300, Santa Croce de Florencia (Italia).

Lámina 8: Piedad Röttgen, ca. 1300-1325, Rheinisches Landesmuseum de Bonn (Alemania).

Lámina 9: Altar de Klosterneuburg, Nicolás de Verdún, 1181, Monasterio de Klosterneuburg (Austria).

Lámina 10: Fresco de la Crucifixión, Cimabue, ca. 1280, Basílica Superior, San Francisco de Asís (Italia).

Lámina 11: Fresco de la Crucifixión, Giotto y su taller, ca. 1300, Basílica inferior, San Francisco de Asís (Italia).

Lámina 12: Volto Santo, siglo XII, Catedral de San Martino de Lucca (Italia).

Lámina 13: Cristo de los Desamparados, ca. 1200, Capilla de la Asunción, Catedral de Ourense.

Lámina 14: Crucificado, Vilanova dos Infantes, ca. 1200 (Celanova, Ourense).

Lámina 15: Cristo de Mougás, siglo XIII, Museo Diocesano de Tui (Pontevedra).

Lámina 16: Cristo de Mougás, siglo XIII, Museo Diocesano de Tui (Pontevedra).

Lámina 17: Cristo de Fornelos de Montes, finales del siglo XIII, Museo Diocesano de Tui

(Pontevedra).

Lámina 18: Cristo de Fornelos de Montes, finales del siglo XIII, Museo Diocesano de Tui (Pontevedra).

Lámina 19: Crucificado Santa María do Camiño (Muros, A Coruña), siglo XIV.

Lámina 20: Calvario del Sancti Spiritus, Catedral de Santiago de Compostela (mediados siglo XIV).

Lámina 21: Calvario, capilla de los Condes, mediados del siglo XIV, Santa María de Gracia (Monterrei, Ourense).

Lámina 22 : Cruz antefija, Capilla de los Deza, siglo XIV, San Pedro de Ansemil (Silleda, Pontevedra).

Lámina 23: Crucificado del convento de Santa Clara (sala capitular), siglo XV (Santiago de Compostela).

Lámina 24: Crucificado de Santa María do Azougue, siglo XV, (Betanzos, A Coruña).

Lámina 25: Crucificado de Santa María de Mixós, siglo XV, (Monterrei, Ourense).

Lámina 26: Crucificado de Santa María de Mixós, siglo XV, (Monterrei, Ourense).

Lámina 27: Retablo de San Esteban de Valcarría (Viveiro), siglo XV, Museo Catedralicio y Diocesano de Mondoñedo.

Lámina 28: Retablo alabastro, siglo XV, Museo Catedralicio y Diocesano de Mondoñedo.

Lámina 29: Retablo de la pasión, capilla de los Condes, siglo XV, Santa María de Gracia (Monterrei).

Lámina 30: Retablo de la pasión, capilla de los Condes, siglo XV, Santa María de Gracia (Monterrei).

Lámina 31: Cristo de los Remedios, segundo tercio del siglo XIV, Monasterio de La Rábida (Pos de la Frontera, Huelva).

Lámina 32: Calvario de San Antolín de Toques (A Coruña), principios del siglo XIII.

Lámina 33: Crucificado, capilla de la Epístola, segunda mitad del siglo XV, Santo Domingo de Tui.

Lámina 34: Tapiz (detalle), fin. siglo XIV, procedente de Alemania, The Metropolitan Museum (Nueva York).

Lámina 35: Retablo do Corpo de Deus, 1443, Taller de João Afonso, Museu Nacional de Machado de Castro (Coimbra).

Lámina 36: Sepulcro del "obispo desconocido", Catedral de Ourense (capilla mayor), ca. 1320.

Lámina 37: Sepulcro del "obispo desconocido", Catedral de Ourense (capilla mayor), ca. 1320.

Lámina 38: Clara llorando sobre el cadáver de Francisco (detalle), ca. 1300, Basílica Superior, San Francisco de Asís.

Lámina 39: Funerales de San Martín (detalle), Simone Martini, 1312-1317, Capilla de san Martín, Basílica de San Francisco de Asís.

Lámina 40: Sepulcro del "obispo desconocido", Catedral de Ourense (capilla mayor), ca. 1320.

Lámina 41: Sepulcro del "obispo desconocido", Catedral de Ourense (capilla mayor), ca. 1320.

Lámina 42: Funerales de Isabel de Francia (detalle fol. 253v), Antiguas Crónicas de Inglaterra, Jean de Wavrin, siglo XV, Français 77, Bibliothèque Nationale (París).

Lámina 43: Sepulcro de un caballero de la familia Téllez de Meneses, ca. 1300, Santa María de Matallana (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona).

Lámina 44: Sepulcro de Inés Rodríguez de Villalobos, finales del siglo XIII, procedente de Aguilar de Campoo (Museo Arqueológico Nacional, Madrid).

Lámina 45 : Francisco ante el crucifijo, taller de Giotto, ca. 1300, Basílica Superior, San Francisco de Asís (Italia).

Lámina 46: Verificación de los estigmas, taller de Giotto, ca. 1300, Basílica Superior, San Francisco de Asís (Italia).

Lámina 47: Díptico del Beato Andrea Gallerani (detalle), Circulo de Guido da Siena, ca. 1270-1280, Pinacoteca Nazionale (Siena).

Lámina 48: Retablo del juicio final, Rogier van der Weyden, ca. 1443-1451, Musée de Hotel-Dieu (Beaune).

Lámina 49: Virgen del Perdón, segundo cuarto del siglo XV (Museo de la Catedral, Santiago de Compostela).

Lámina 50: Arcosolio, capilla del Evangelio, siglo XV, San Francisco de A Coruña.

Lámina 51: Baldaquino de Vilar de Donas, ca. 1490 (Palas de Rei, Lugo).

Lámina 52: Descendimiento, siglo XII, Claustro, Monasterio de Santo Domingo de Silos

(Burgos).

Lámina 53: Crucifixión, Puertas de Hildesheim (1014-1015), Alemania.

Lámina 54: Tímpano de Santa Mariña de Fragas, último cuarto del siglo XII, Campo Lameiro (Pontevedra).

Lámina 55: Baldaquino de San Miguel de Coscaros, Siador (Silleda, Pontevedra).

Lámina 56: Sepulcro de Rodrigo Álvarez, ca. 1230-1240, Capilla del Carmen, Catedral de León.

Lámina 57: Sepulcro de Diego Ramírez de Guzmán, ca. 1350, Capilla de la Virgen de la Esperanza, Catedral de León.

Lámina 58: Virgen *abrideira*, finales del siglo XIII, Museo de Arte Sacro de Allariz (Ourense).

Lámina 59: Santiago del Espaldarazo, ca. 1330, Monasterio de las Huelgas (Burgos).

Lámina 60: *Palmesel* de Veringendorf, finales del siglo XIV, Württembergisches Landesmuseum (Stuttgart, Alemania).

Lámina 61: Santo Sepulcro, ca. 1450, Abadía de Wienhausen (Alemania).

Lámina 62: Crucificado, San Pedro Fiz de O Hospital (O Incio, Lugo), ca. 1300.

Lámina 63: Crucificado, San Pedro Fiz de O Hospital (O Incio, Lugo), ca. 1300.

Lámina 64: Crucificado, Santo Domingo de Tui, segunda mitad del siglo XIV, Museo Diocesano (Tui).

Lámina 65: Santo Cristo de Ourense, ca. 1330, Capilla del Santo Cristo (Catedral de Ourense).

Lámina 66: Capilla del Santo Cristo, siglo XVI, Catedral de Ourense.

Lámina 67: Santo Cristo de Ourense (detalle), ca. 1330, Capilla del Santo Cristo (Catedral de Ourense).

Lámina 68: Santo Cristo de Ourense (detalle), ca. 1330, Capilla del Santo Cristo (Catedral de Ourense).

Lámina 69: Santo Cristo de Fisterra, ca. 1330, Santa María das Areas (Fisterra, A Coruña).

Lámina 70: Santo Cristo de Fisterra (detalle), ca. 1330, Santa María das Areas (Fisterra, A Coruña).

Lámina 71: Santo Cristo de Burgos, Catedral de Burgos.

Lámina 72: Cantiga 59 (fol. 87v), Cantigas de Santa María, ca. 1270-1280, Ms. T.I.1, Códice Rico, Biblioteca de San Lorenzo del Escorial (Madrid).

Lámina 73: El Volto Santo de Lucca, fol. 4r, siglo XV, Pal. Lat. 1988, Biblioteca Apostólica Vaticana (Roma).

Lámina 74: Cruz de Dysert O'Dea, siglo XII, Co. Clare, Irlanda.

Lámina 75: Cruz de Atherny, siglo XV, Co. Galway, Irlanda.

Lámina 76: Escena del Bautismo de Cristo, Hortus Deliciarum, Herrada de Hohenbourg, siglo XII.

Lámina 77: Detalle del fol. 79v, *Chronica Maiora* de Mateo de París, ca. 1255, MS 16, Corpus Christi College (Cambridge).

Lámina 78: Las pequeñas horas del Duque de Berry (fol. 282r), ca. 1390, MS Lat. 18014, BnF (París).

Lámina 79: Libro de Horas de Carlos VIII (fol. 76r), siglo XV, Vit. 24-1, BNE (Madrid).

Lámina 80: The Wharnccliffe Hours (fol. 78r), ca. 1475-1480, MS Felton 1072-3, National Gallery of Victoria (Melbourne).

Lámina 81: Libro de Horas (fol. 190r), siglo XV, Latin 920, BnF (París).

Lámina 82: Grandes Crónicas de Francia (fol. 265r, detalle), 1370-1380, Français 2813, BnF (París).

Lámina 83: Libro de Horas de William Porter (fol. 174r), ca. 1420-1425, MS M.0105, The Morgan Library & Museum (Nueva York).

Lámina 84: *Horae ad usum Parisiensem* (fol. 212r), siglo XV, Latin 1161, BnF (París).

Lámina 85: Guido Cavalcanti en el cementerio (fol. 234v), Decameron, siglo XV, MS 5070, Bibliothèque de l'Arsenal, BnF (París).

Lámina 86: Bellas horas Duque de Berry (fol. 95r), 1405-1409, 54.1.1., Metropolitan Museum of Art (Nueva York).

Lámina 87: Fuste de San Francisco de Ourense, siglo XIV, Museo Arqueológico de Ourense.

Lámina 88: Fuste de San Francisco de Ourense, siglo XIV, Museo Arqueológico de Ourense.

Lámina 89: Fuste de San Francisco de Ourense (detalle), Museo Arqueológico de Ourense.

Lámina 90: Fuste de San Francisco de Ourense (cruz moderna), Museo Arqueológico de Ourense.

Lámina 91: Capitel del Cruzeiro de la Santísima Trinidad (Baiona), siglo XV.

Lámina 92: Padrão do Salado (Cruzeiro de Nossa Senhora da Vitória), ca. 1340, Guimarães (Portugal).

Lámina 93: Cruzeiro de la Santísima Trinidad (Baiona), siglo XV.

Lámina 94: Cruzeiro de San Bartolomeu (anverso), siglo XV, Pontevedra.

Lámina 95: Ruinas de Santo Domingo de Pontevedra, fotografía de principios del siglo XX.

Lámina 96: Cruzeiro de Torre de Lama, siglo XIV, Mañón (A Coruña).

Lámina 97: Cruzeiro dos Francos o de Calo (anverso), ¿siglo XIV?, Rúa dos Francos (Calo, Teo).

Lámina 98: Cruzeiro dos Francos o de Calo (reverso), ¿siglo XIV?, Rúa dos Francos (Calo, Teo).

Lámina 99: Cruzeiro dos Francos o de Calo (lateral, detalle), ¿siglo XIV?, Rúa dos Francos (Calo, Teo).

Lámina 100: Cruz de Melide (reverso, detalle), siglo XIV, San Pedro de Melide (A Coruña).

Lámina 101: Cruz de Gunhilde, ca. 1150, Nationalmuseum de Dinamarca (Copenhague).

Lámina 102: Cruz de Melide (anverso, detalle), siglo XIV, San Pedro de Melide (A Coruña).

Lámina 103: Cruzeiro de Neda (anverso, detalle), siglo XIV, San Nicolás de Neda (A Coruña).

Lámina 104: Cruzeiro de Neda (reverso, detalle), siglo XIV, San Nicolás de Neda (A Coruña).

Lámina 105: Cruzeiro de Neda (anverso, detalle), siglo XIV, San Nicolás de Neda (A Coruña).

Lámina 106: Portada de Santiago de Betanzos (detalle), ca. 1400.

Lámina 107: Cruzeiro de Fervenzas (anverso, detalle), siglo XIV, San Vicente de Fervenzas (Aranga, A Coruña).

Lámina 108: Cruzeiro de Fervenzas (lateral, detalle), siglo XIV, San Vicente de Fervenzas (Aranga, A Coruña).

Lámina 109: Cruzeiro dos Santos, siglo XIV, Santa Eulalia de Tines, Bamiro (Vimianzo, A Coruña).

Lámina 110: Tímpanos de San Nicolás de Tudela, Soria (izquierda) y Santo Domingo de Soria (derecha), siglo XII.

Lámina 111: Cruceiro dos Santos (reverso, detalle), segunda mitad del siglo XIV (Vimianzo, A Coruña).

Lámina 112: Cruceiro de San Bartolomeu (anverso), siglo XV, Pontevedra.

Lámina 113: Cruceiro (reverso), siglo XV, Santa María a Nova de Noia (A Coruña).

Lámina 114: Cruceiro (anverso), siglo XV, Praza do Tapal (Noia, A Coruña).

Lámina 115: Cruceiro (reverso), siglo XV, Praza do Tapal (Noia, A Coruña).

Lámina 116: Cruceiro (capitel), siglo XV, Praza do Tapal (Noia, A Coruña).

Lámina 117: Cruceiro (anverso), siglo XV, Santa María das Areas (Fisterra).

Lámina 118: Cruceiro (reverso), siglo XV, Santa María das Areas (Fisterra).

Lámina 119: Arcosolios con los sepulcros de los Cao de Cordido, Santo Domingo de Bonaval (Santiago de Compostela).

Lámina 120: Sepulcro de Fernán Cao de Cordido (yacente), ca. 1377, Santo Domingo de Bonaval (Santiago de Compostela).

Lámina 121: Sepulcro de Fernán Cao de Cordido (detalle), ca. 1377, Santo Domingo de Bonaval (Santiago de Compostela).

Lámina 122: Sepulcro de Soutomaior, siglo XV, Santo Domingo de Pontevedra (Museo de Pontevedra).

Lámina 123: Sepulcro de Soutomaior, siglo XV, Santo Domingo de Pontevedra (Museo de Pontevedra).

Lámina 124: Sepulcro de Vasco Pérez Mariño, ca. 1343, Catedral de San Martiño de Ourense.

Lámina 125: Sepulcro, claustro de la Catedral de Santiago (detalle), principios siglo XV (Museo Catedralicio, Santiago de Compostela).

Lámina 126: Sepulcro, claustro de la Catedral de Santiago (detalle), principios siglo XV (Museo Catedralicio, Santiago de Compostela).

Lámina 127: Sepulcro, claustro de la Catedral de Santiago (detalle), principios siglo XV (Museo Catedralicio, Santiago de Compostela).

Lámina 128: Sepulcro de Álvaro de Isorna, mediados del siglo XV (Museo Catedralicio, Santiago de Compostela).

Lámina 129: Sepulcro desconocido, siglo XV (Museo Catedralicio, Santiago de Compostela).

Lámina 130: Relieve de Santa Bárbara de A Coruña, fotografía en el *Inventario* de Ángel del Castillo.

Lámina 131: Detalle de los modos de orar de Santo Domingo, fol. 6v, siglo XV, Ms. Lat. Rossianus, Biblioteca Apostolica Vaticana (Roma).

Lámina 132: Estigmatización de Santa Catalina de Siena, ca. 1461, Giovanni di Paolo, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Lámina 133: Relieve de Nuestra Señora de Belén (detalle), ca. 1322-1323, Santa Cristina de Fecha (Santiago de Compostela).

Lámina 134: Relieve de Nuestra Señora de Belén (detalle), ca. 1322-1323, Santa Cristina de Fecha (Santiago de Compostela).

Lámina 135: Relieve de Nuestra Señora de Belén (detalle), ca. 1322-1323, Santa Cristina de Fecha (Santiago de Compostela).

Lámina 136: Relieve de Nuestra Señora de Belén (detalle), ca. 1322-1323, Santa Cristina de Fecha (Santiago de Compostela).

Lámina 137: Relieve de Santa Bárbara de A Coruña (detalle), finales del siglo XV.

Lámina 138: Cruceiro de Fervenzas (anverso), siglo XIV, San Vicente de Fervenzas (Aranga, A Coruña).

FIGURAS



Figura 1 – Crucificado (fol. 2v), *Álbum* de Villard de Honnecourt, siglo XIII, Français 19093, BnF (París)¹¹⁹¹.

¹¹⁹¹ Imagen tomada de la digitalización del manuscrito en *Gallica* (Fuente: gallica.bnf.fr / BnF): [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509412z/f6.item.zoom>].

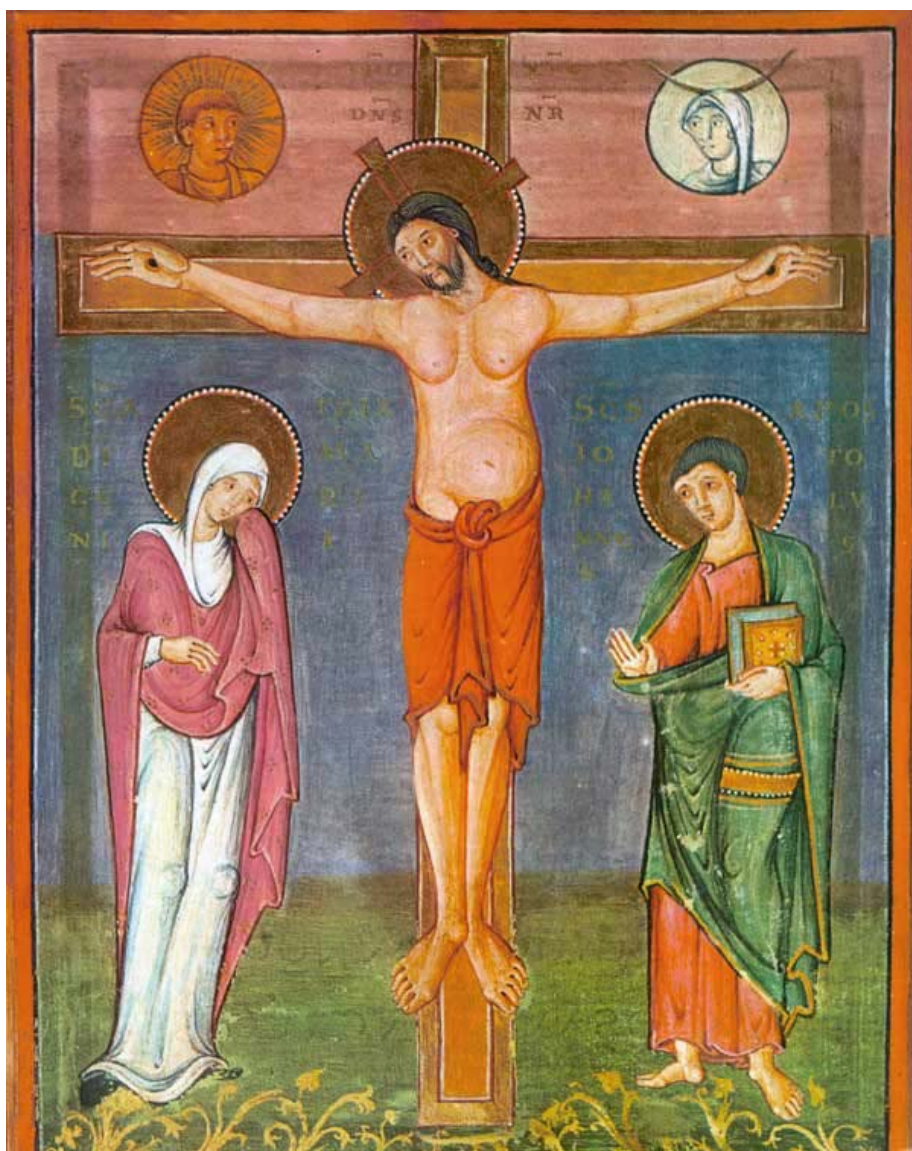


Figura 2 – Crucifixión (fol. 4v), Sacramentario de Lorsch, siglo X, Ms. 40, Musée Condé (Chantilly, Francia)¹¹⁹².

¹¹⁹² Imagen tomada de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Sacramentaire_de_Lorsch_-_Biblioth%C3%A8que_Cond%C3%A9_Ms40_f4_-_Crucifixion.jpg].

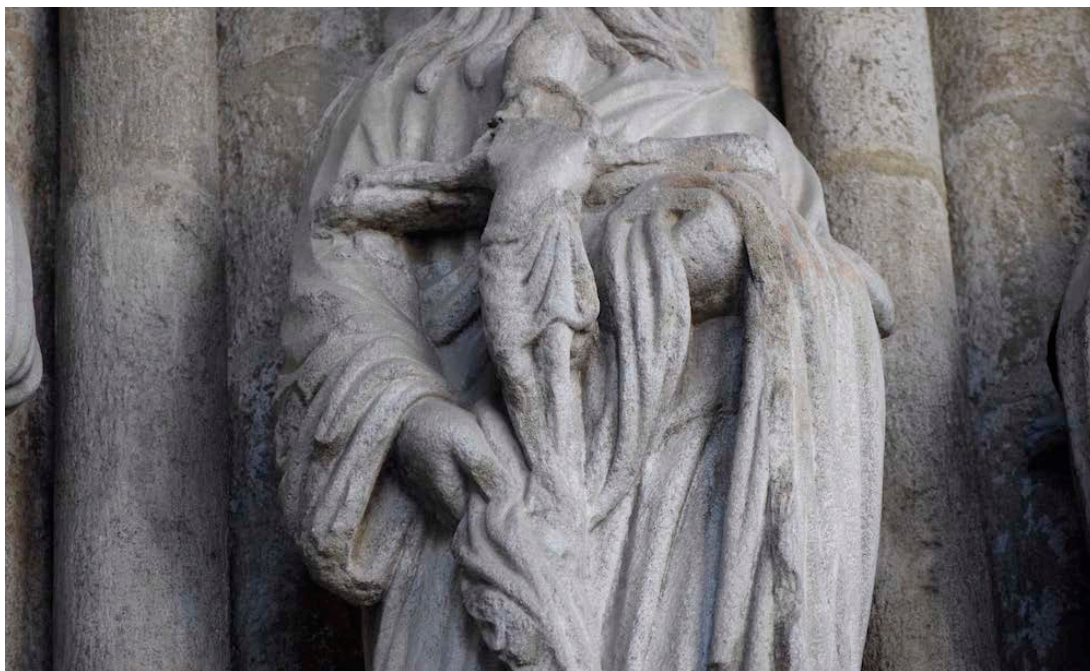


Figura 3 – Portada occidental (detalle), ca. 1225, Catedral de Santa María de Tui (Pontevedra).



Figura 4 – Calvario, San Antolín de Toques (A Coruña), principios del siglo XIII¹¹⁹³.

¹¹⁹³ Imagen cedida por el grupo de investigación GI-1507, *Medievalismo: espacio, imagen y cultura* (USC).



Figura 5 – Calvario, San Fiz de Cangas (Pantón, Lugo), ca. 1300 (copia)¹¹⁹⁴.

¹¹⁹⁴ Fotografía de Marta Cendón Fernández.

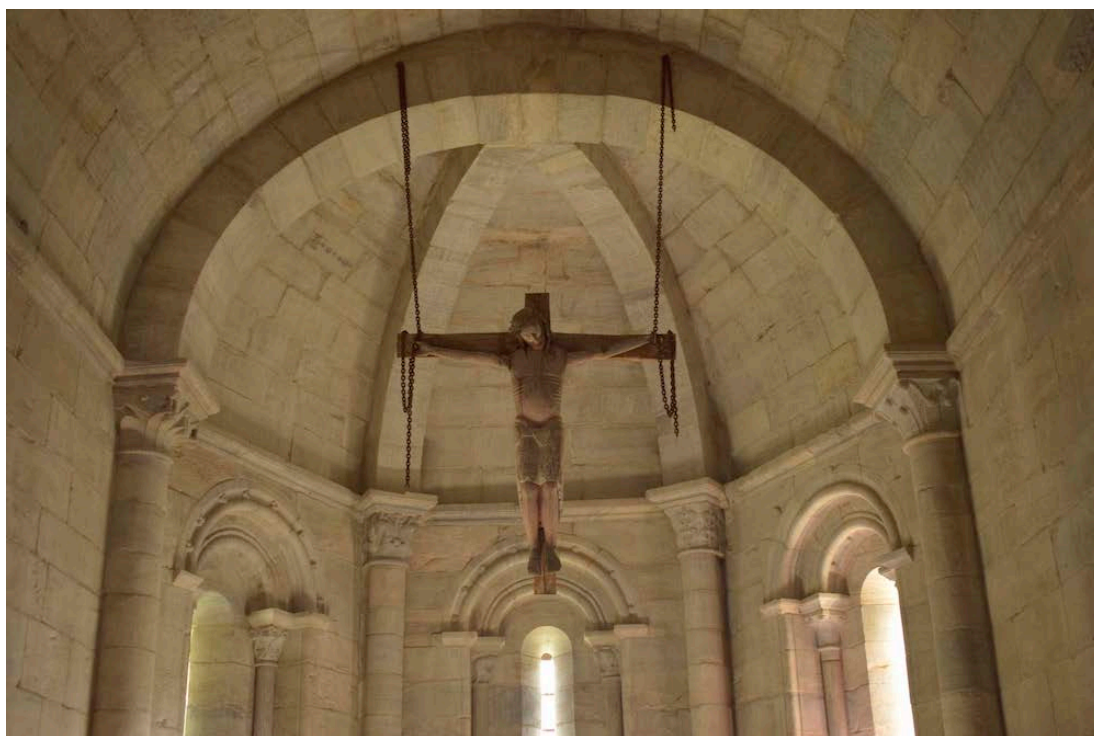


Figura 6 – Crucificado, San Pedro Fiz de O Hospital (O Incio, Lugo), ca. 1300.

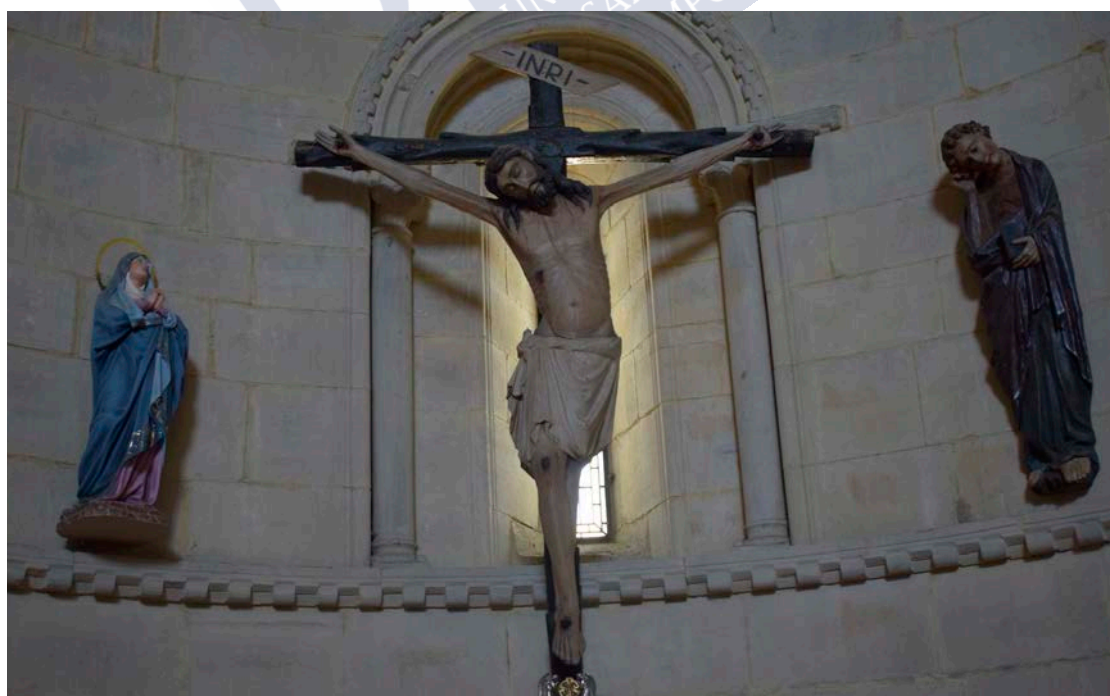


Figura 7 – Crucificado, San Xoán de Portomarín (Lugo), siglo XIV.



Figura 8 – Crucificado, Santa María do Camiño (Muros, A Coruña), siglo XIV.

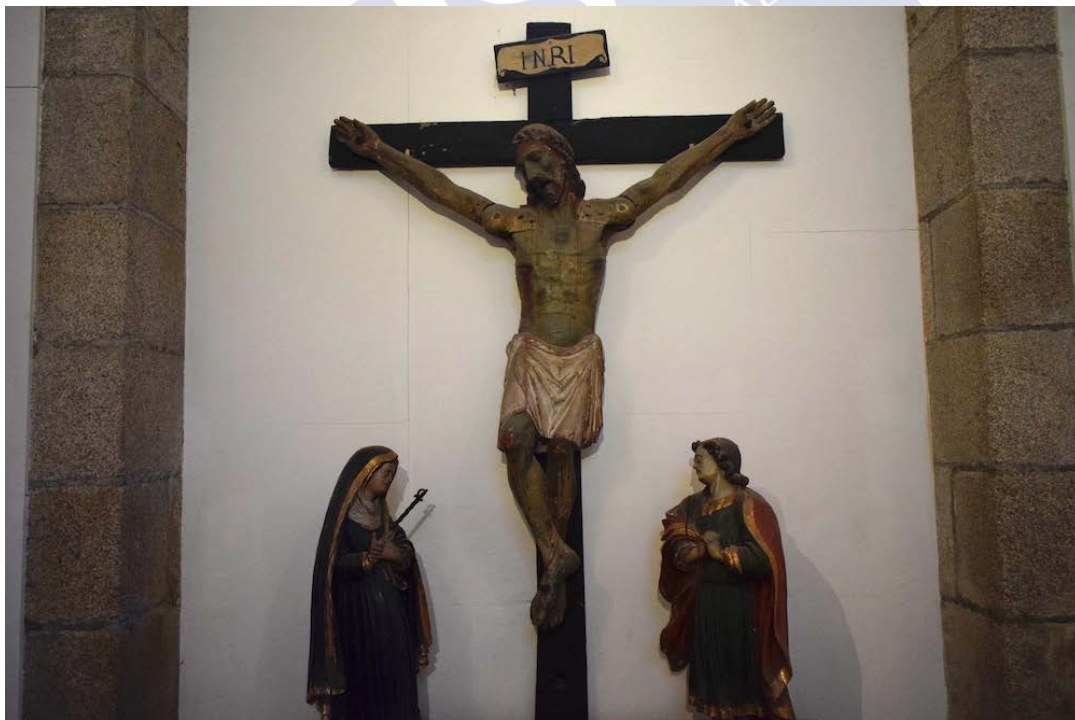


Figura 9 – Crucificado, Santo Domingo de Tui, segunda mitad del siglo XIV, Museo Diocesano (Tui).

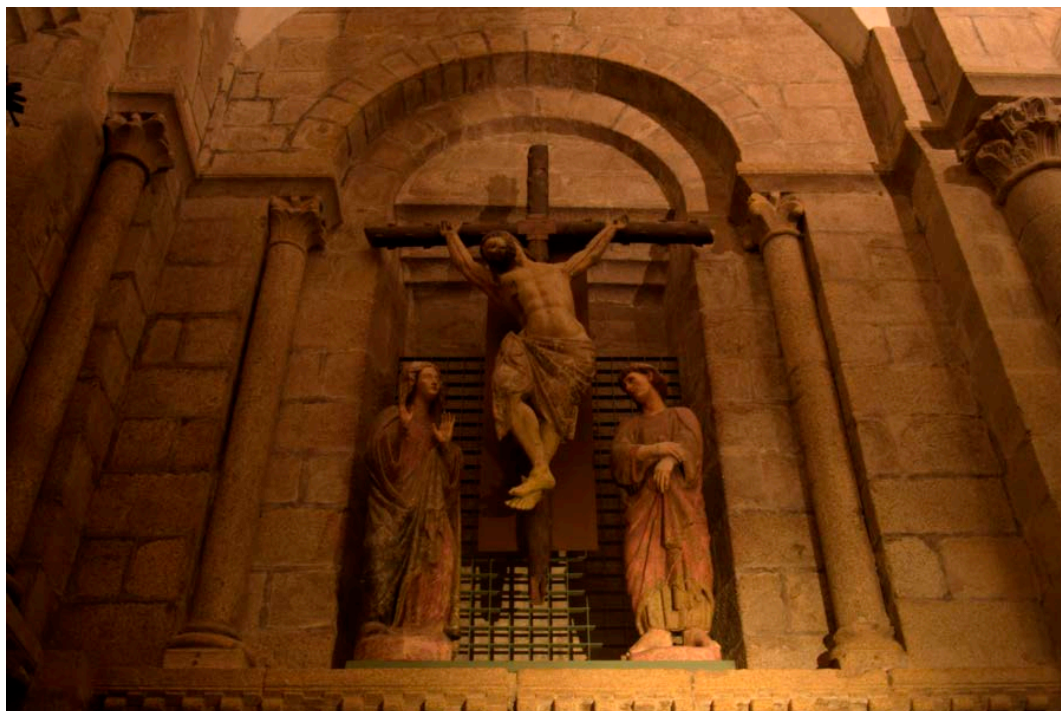


Figura 10 – Calvario del Sancti Spiritus, mediados del siglo XIV, Catedral de Santiago de Compostela.

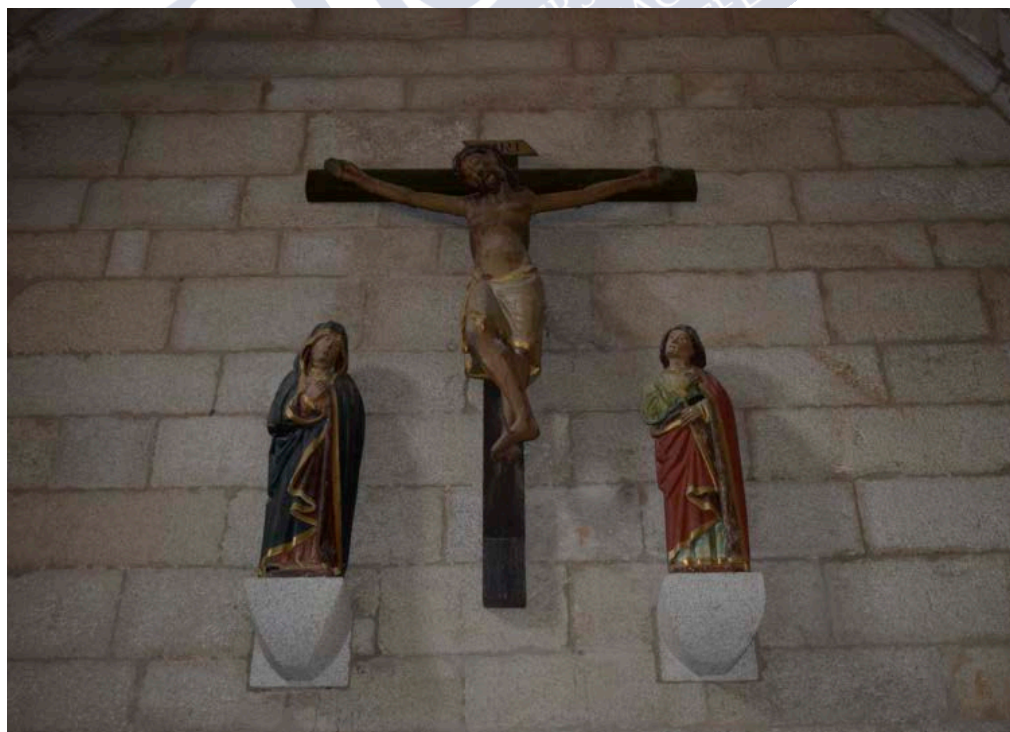


Figura 11 – Calvario, capilla de los Condes, mediados del siglo XIV, Santa María de Gracia (Monterrei, Ourense).



Figura 12 – Capitel, capilla del Evangelio, ca. 1380,
San Francisco de Betanzos (A Coruña).



Figura 13 – Cruz antefija, Capilla de los Deza, siglo XIV,
San Pedro de Ansemil (Silleda, Pontevedra)¹¹⁹⁵.

¹¹⁹⁵ Fotografía de María Novoa Fernández.

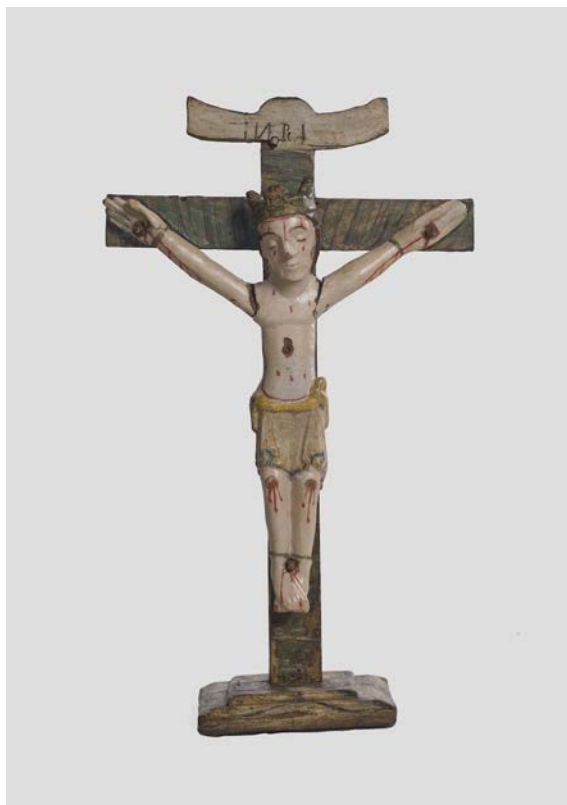


Figura 14 – Cristo de Allariz, siglo XIV, Museo Arqueológico de Ourense¹¹⁹⁶.



Figura 15 –Coronación de Carlos V el Sabio en 1364 (fol. 284v, detalle), *Crónicas* de Jean Froissart (François 2643), siglo XV, BnF (París)¹¹⁹⁷.

¹¹⁹⁶ Fotografía facilitada por el Museo Arqueológico de Ourense.

¹¹⁹⁷ Imagen tomada de la digitalización del manuscrito en *Gallica* (Fuente: gallica.bnf.fr / BnF): [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84386043/f592.item.zoom].



Figura 16 – Sepulcro del "obispo desconocido",
ca. 1320, Catedral de Ourense (capilla mayor).



Figura 17 – Sepulcro del "obispo desconocido",
ca. 1320, Catedral de Ourense (capilla mayor).



Figura 18 – Funerales de Philippe VI de Valois (fol. 191r), *Crónicas de Jean Froissart*, siglo XV, Français 2643, BnF (París)¹¹⁹⁸.



Figura 19 – Belén de Greccio (detalle), taller de Giotto, ca. 1300, Basílica Superior, San Francisco de Asís (Italia)¹¹⁹⁹.

¹¹⁹⁸ Imagen tomada de la digitalización del manuscrito en *Gallica* (Fuente: gallica.bnf.fr / BnF): [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84386043/f405.item].

¹¹⁹⁹ Imagen tomada de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_di_Bondone_(und_Werkstatt)_008.jpg].



Figura 20 – Sepulcro del "obispo desconocido",
ca. 1320, Catedral de Ourense (capilla mayor).



Figura 21 – Portada occidental (detalle), ca. 1225,
Catedral de Santa María de Tui (Pontevedra).



Figura 22 – Tumba de Adán (fol. 97), Libro de Horas de Catherine de Clèves, ca. 1440, Ms M.917/945, Pierpont Morgan Library (Nueva York)¹²⁰⁰.

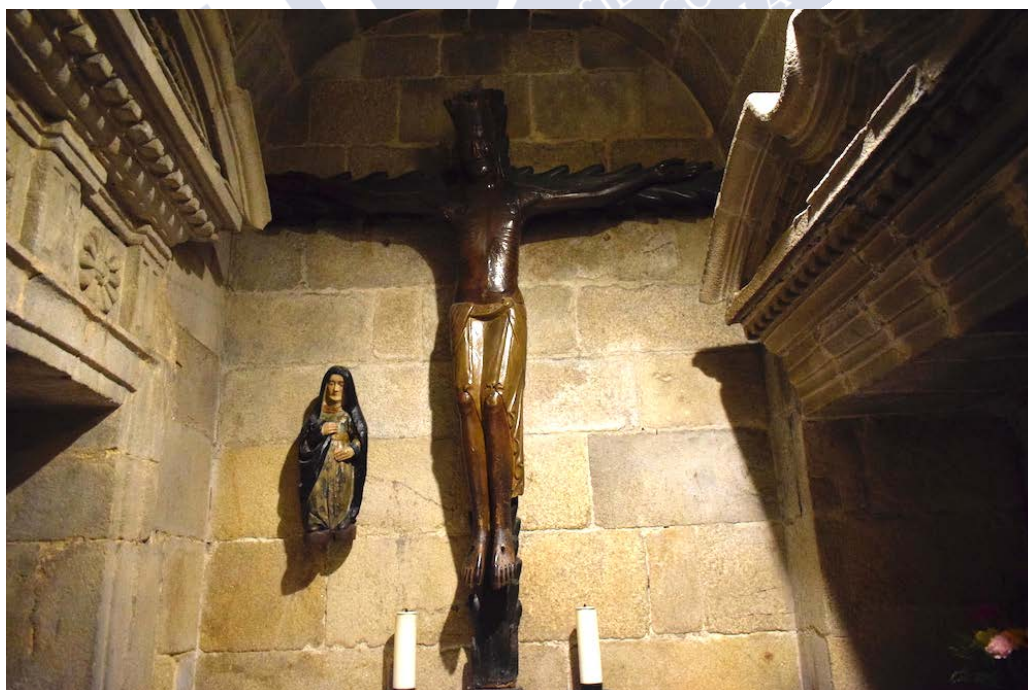


Figura 23 – Cristo de los Desamparados, ca. 1200, Capilla de la Asunción, Catedral de Ourense.

¹²⁰⁰ Imagen tomada de: [<https://www.themorgan.org/collection/hours-of-catherine-of-cleves/202>].



Figura 24 – Virgen *abrideira*, finales del siglo XIII, Museo de Arte Sacro de Allariz (Ourense).

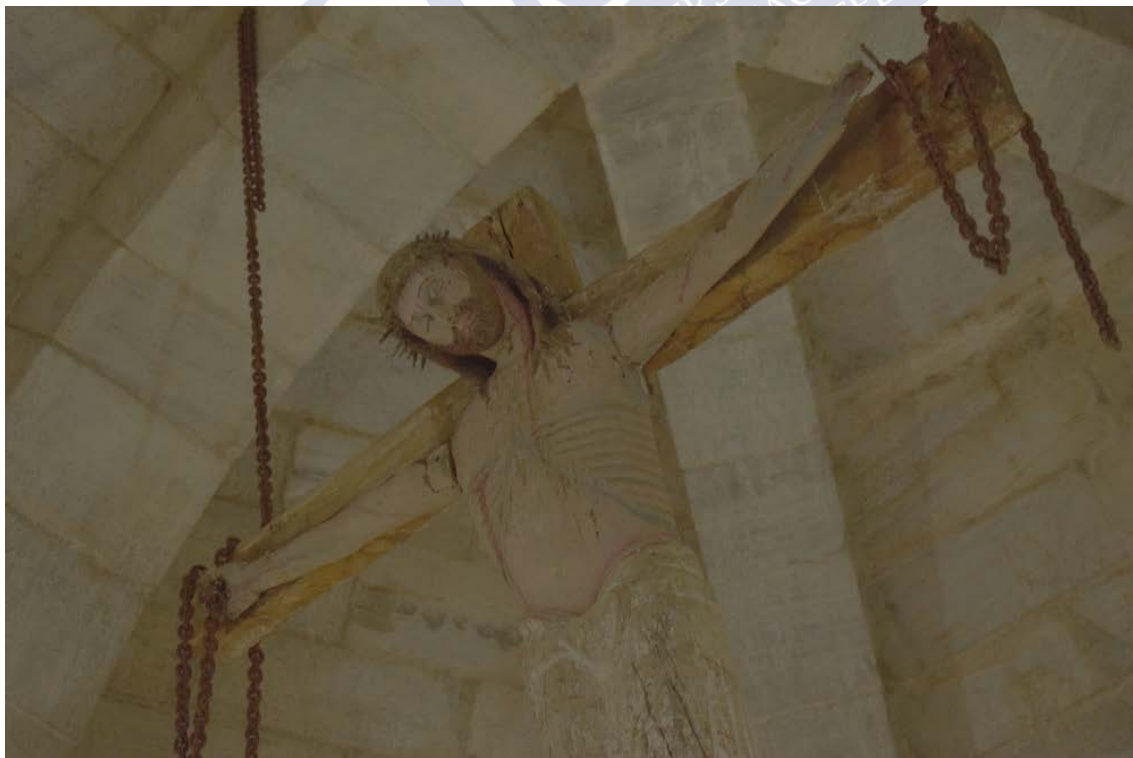


Figura 25 – Crucificado, San Pedro Fiz de O Hospital (O Incio, Lugo), ca. 1300.

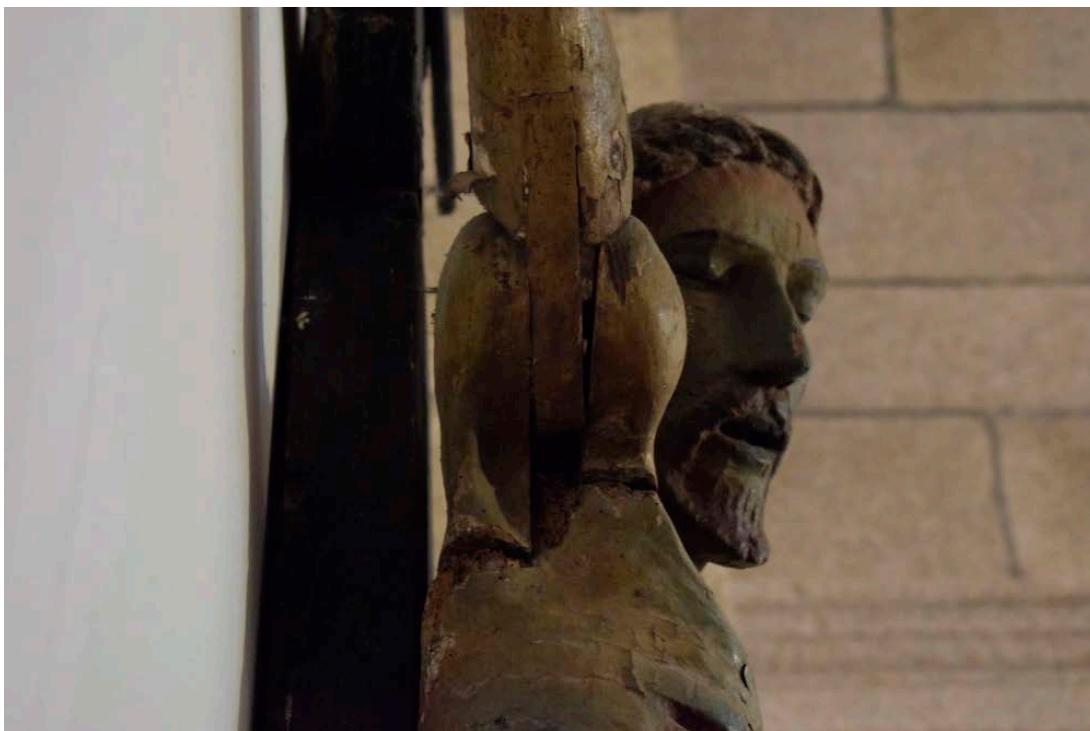


Figura 26 – Crucificado, Santo Domingo de Tui, segunda mitad del siglo XIV, Museo Diocesano (Tui).



Figura 27 – Santo Cristo de Ourense, ca. 1330-1340, Capilla del Santo Cristo (Catedral de Ourense).



Figura 28 – Santo Cristo de Fisterra, ca. 1330-1340,
Santa María das Areas (Fisterra, A Coruña).



Figura 29 – Crucificado, Santa María do Camiño (Muros, A Coruña), siglo XIV.



Figura 30 – Crucificado, capilla de la Epístola, segunda mitad del siglo XV, Santo Domingo de Tui.



Figura 31 – Cruz de Muiredach, siglo X, Monasterboice (Co. Louth, Irlanda).



Figura 32 – Calvaire (fol. 8v), *Album de Villard de Honnecourt*, Français 19093, BnF (Paris)¹²⁰¹.

¹²⁰¹ Imagen tomada de la digitalización del manuscrito en *Gallica* (Fuente: gallica.bnf.fr / BnF): [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509412z/f17.image>].



Figura 33 – Horas de Juana I de Castilla (fol. 158v), ca. 1500, Add MS 35313, British Library (Londres)¹²⁰².

¹²⁰² Imagen tomada de la digitalización de la British Library:
[http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_35313_fs001r].



Figura 34 – *Bellas horas Duque de Berry* (fol. 99r), 1405-1409, 54.1.1., Metropolitan Museum of Art (Nueva York)¹²⁰³.

¹²⁰³ Imagen tomada de: [<http://blog.metmuseum.org/artofillumination/manuscript-pages/folio-99r/>].



Figura 35 – Cruceiro (anverso), Santa María a Nova de Noia, siglo XV.

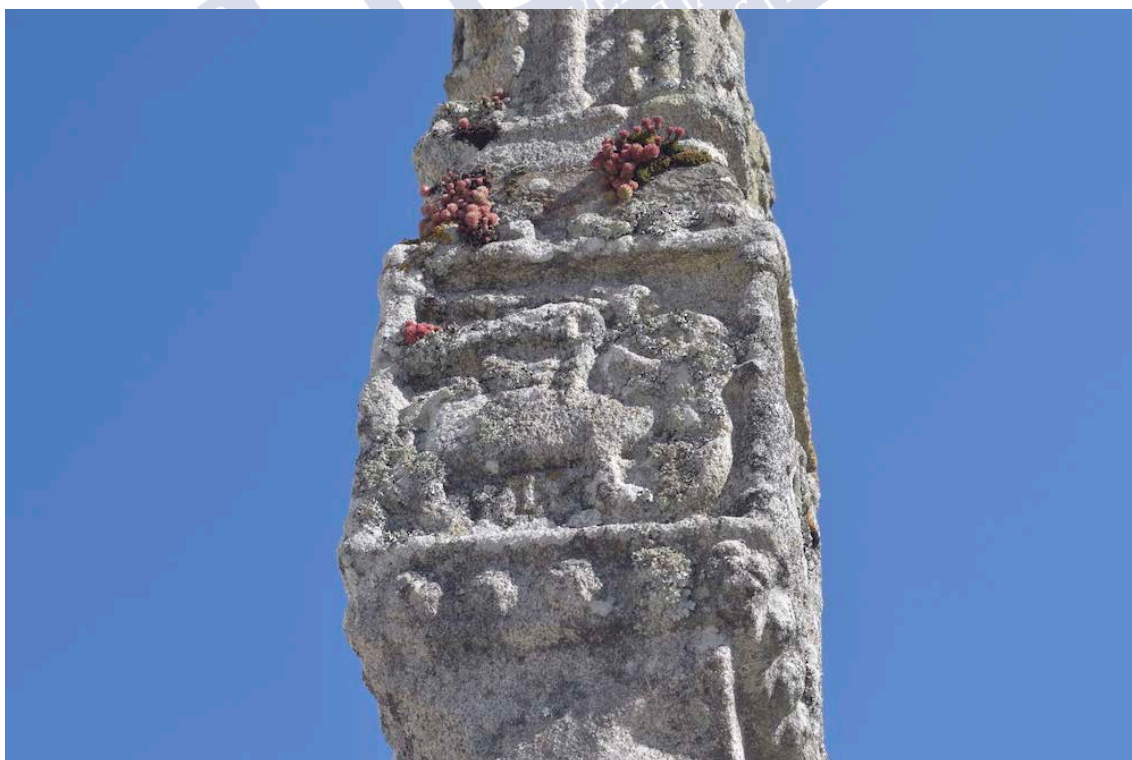


Figura 36 – Cruceiro (capitel), Santa María a Nova de Noia, siglo XV.



Figura 37 – Padrão do Salado (Cruzeiro de Nossa Senhora da Vitória),
ca. 1340, Guimarães (Portugal).



Figura 38 – Cruceiro de San Bartolomeu (anverso), siglo XV,
Ruinas de Santo Domingo de Pontevedra.

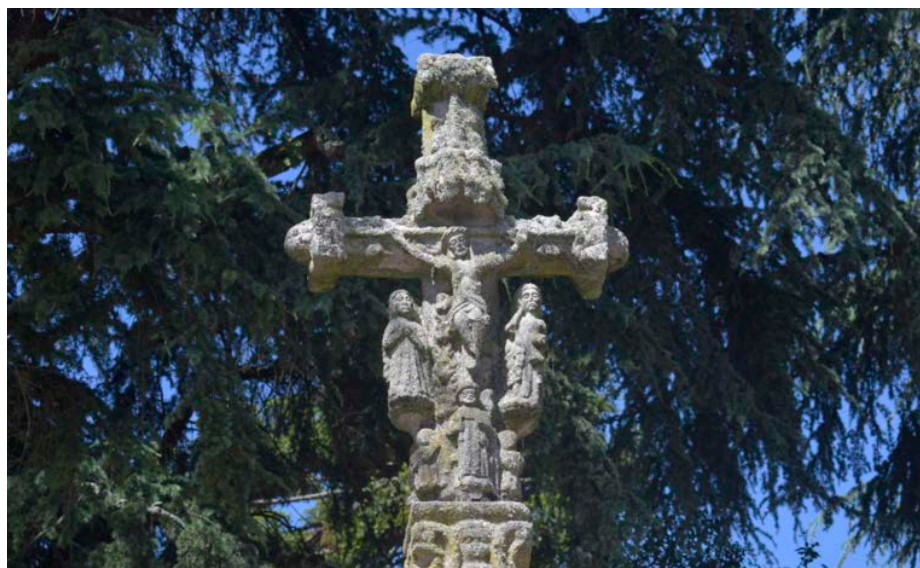


Figura 39 – Cruceiro do Home Santo (anverso), siglo XV,
Praza do 8 de marzo, Santiago de Compostela.



Figura 40 – Franciscano predicando (fol. 3v),
Bestiario de Guillaume Le Clerc, ca. 1270, Français 14969, BnF (París)¹²⁰⁴.

¹²⁰⁴ Imagen tomada de la digitalización del manuscrito en *Gallica* (Fuente: gallica.bnf.fr / BnF):
[<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10020145j/f12.item>].



Figura 41 – Cruz de Melide (anverso), siglo XIV,
San Pedro de Melide (A Coruña).



Figura 42 – Cruz de Melide (reverso), siglo XIV,
San Pedro de Melide (A Coruña).



Figura 43 – Cruceiro de Neda (anverso), siglo XIV,
San Nicolás de Neda (A Coruña).



Figura 44 – Cruceiro de Neda (reverso), siglo XIV,
San Nicolás de Neda (A Coruña).



Figura 45 – Cruceiro de Fervenzas (anverso), siglo XIV,
San Vicente de Fervenzas (Aranga, A Coruña).



Figura 46 – Cruceiro de Fervenzas (reverso), siglo XIV,
San Vicente de Fervenzas (Aranga, A Coruña).

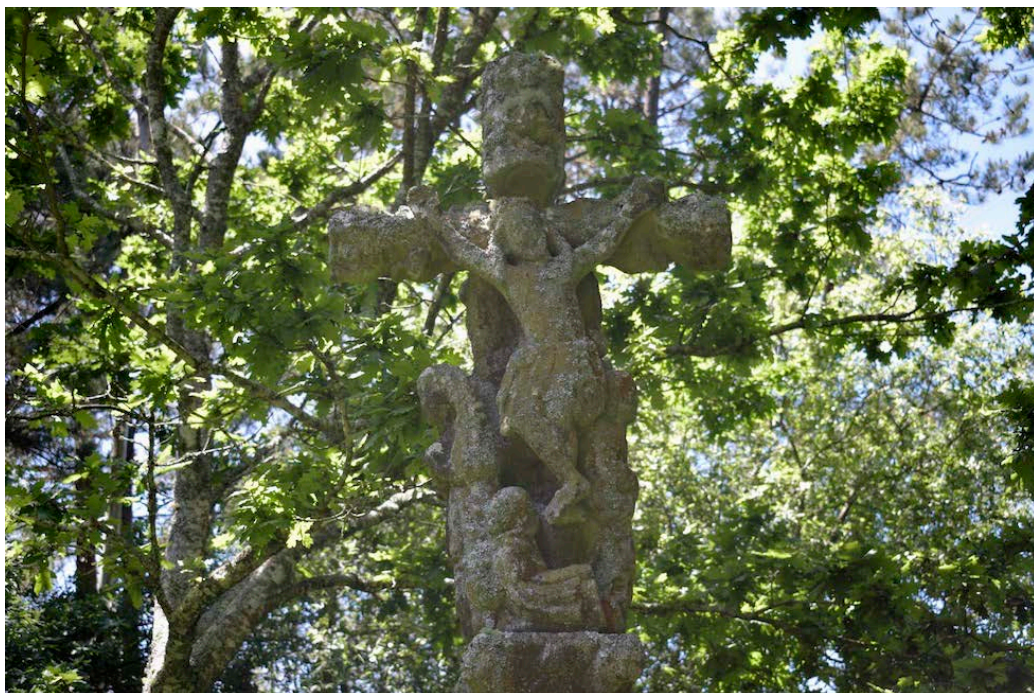


Figura 47 – Cruceiro dos Santos (anverso), siglo XIV,
Santa Eulalia de Tines, Bamiro (Vimianzo, A Coruña).

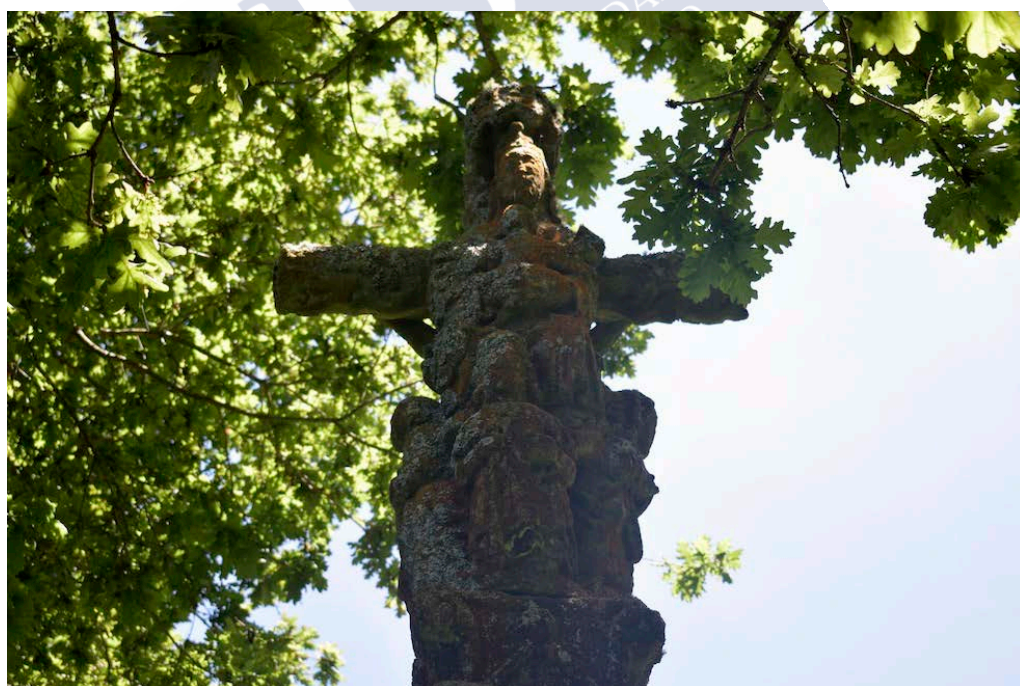


Figura 48 – Cruceiro dos Santos (reverso), siglo XIV,
Santa Eulalia de Tines, Bamiro (Vimianzo, A Coruña).



Figura 49 – Sepulcro de Juana de Castro, ca. 1375,
Capilla de las Reliquias, Catedral de Santiago de Compostela.



Figura 50 – Sepulcro de Fernán Cao de Cordido, ca. 1377,
Santo Domingo de Bonaval (Santiago de Compostela).



Figura 51 – Sepulcro de Soutomaior, siglo XV, Santo Domingo de Pontevedra (Museo de Pontevedra)¹²⁰⁵.



Figura 52 – Sepulcro de Vasco Pérez Mariño, ca. 1343, Catedral de San Martiño de Ourense.

¹²⁰⁵ Fotografía facilitada por el Museo de Pontevedra.



Figura 53 – Sepulcro, claustro de la Catedral de Santiago, principios siglo XV (Museo Catedralicio, Santiago de Compostela).



Figura 54 – Sepulcro, claustro de la Catedral de Santiago, principios siglo XV (Museo Catedralicio, Santiago de Compostela).



Figura 55 – Relieve del crucificado, capilla de los Condes, siglo XV, Santa María de Gracia (Monterrei, Ourense).



Figura 56 – Relieve de Santa Bárbara de A Coruña, finales del siglo XV.



Figura 57 – Capilla de los Condes, siglo XV, Santa María de Gracia (Monterrei, Ourense).



Figura 58 – Relieve del calvario, 1320-1339, San Francisco de Pontevedra (Museo de Pontevedra)¹²⁰⁶.

¹²⁰⁶ Fotografía facilitada por el Museo de Pontevedra.



Figura 59 – Relieve de Nuestra Señora de Belén, ca. 1322-1323, Santa Cristina de Fecha (Santiago de Compostela).

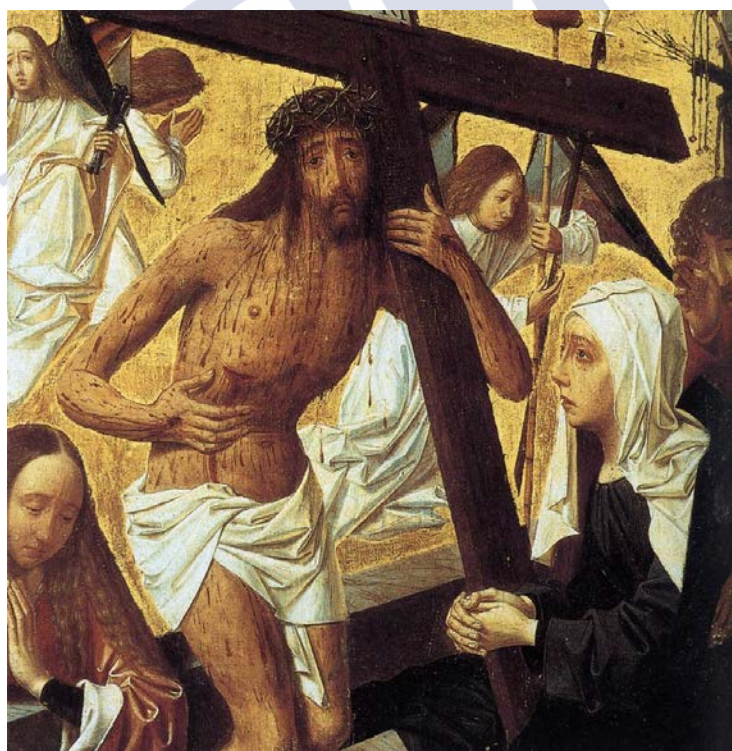


Figura 60 – Varón de Dolores, Geertgen tot Sint Jans, segunda mitad del siglo XV, Rijksmuseum Het Catharijneconvent (Utrecht)¹²⁰⁷.

¹²⁰⁷ Imagen tomada de:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Geertgen_tot_Sint_Jans_-_Man_of_Sorrows_-_WGA08517.jpg].



Figura 61 – Cruceiro de Fervenzas (anverso, detalle), siglo XIV,
San Vicente de Fervenzas (Aranga, A Coruña).



Figura 62 – Cruceiro dos Santos (anverso, detalle), siglo XIV,
Santa Eulalia de Tines, Bamiro (Vimianzo, A Coruña).



Figura 63 – Cruz de Melide (anverso, detalle), siglo XIV, San Pedro de Melide (A Coruña).



Figura 64 – Libro de Horas de Felipe de Burgundy (fol. 20r), 1454, Jean le Tavernier, Ms 76F2, Koninklijke Bibliotheek, La Haya¹²⁰⁸.

¹²⁰⁸ Imagen tomada de la digitalización de la Koninklijke Bibliotheek: [<https://www.kb.nl/en/themes/middle-ages/book-of-hours-of-philip-of-burgundy>].